分类号_____ 密级_____

U D C _____ 编号 10736

西北師範大學

硕 士 学 位 论 文

从敦煌壁画中探寻隋唐西域乐舞

——以龟兹乐和西凉乐为例

研 究 生 姓 名：漆佩玉

指导教师姓名、职称：祁明芳 副教授

专 业 名 称：音乐与舞蹈学

研 究 方 向：中国音乐史研究

二〇一六 年 五 月

Explore Dunhuang Frescoes According to Music and Dance of the Western Regions in Sui and Tang Dynasty

—— In the case of Qiuci Music and Xiliang Music

Qi Peiyu

郑 重 声 明

本人的学位论文是在导师指导下独立撰写并完成的，学位论文没有剽窃、抄袭、造假等违反学术道德、学术规范和侵权行为，否则，本人愿意承担由此而产生的法律责任和法律后果，特此郑重声明。

学位论文作者（签名）：漆佩玉

2016 年 5 月 25 日

学位论文使用授权书

本论文作者完全了解学校关于保存、使用学位论文的管理办法及规定，即学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅，接受社会监督。本人授权西北师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入学校有关数据库和收录到《中国博士/硕士学位论文全文数据库》进行信息服务，也可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存或汇编本学位论文。

本论文提交□当年/□一年/□两年/□三年以后，同意发布。

若不选填则视为一年以后同意发布。

注：保密学位论文，在解密后适用于本授权书。

作者签名：漆佩玉

导师签名：祁明芳

2016 年 5 月 25 日

西北师范大学研究生学位论文作者信息

论文题目	从敦煌壁画中探寻隋唐西域乐舞——以龟兹乐和西凉乐为例			
姓　　名	漆佩玉		学　　号	2013200896
专业名称	音乐与舞蹈学		答辩日期	2016 年 5 月
联系电话		E_mail		
通信地址(邮编)：				
备注：				

目 录

摘 要 I

ABSTRACT II

绪 论 1

（一）论文选题的目的及意义 1

（二）相关研究综述 2

（三）创新之处 4

（四）研究方法 4

一、中国西部壁画艺术殿堂——莫高窟 5

（一）莫高窟及其壁画艺术 5

（二）莫高窟壁画艺术中的龟兹乐和西凉乐 7

（三）莫高窟壁画艺术中的西域舞蹈 16

二、“龟兹乐”与“西凉乐”的历史面貌 26

（一）龟兹与西凉的历史概况 26

（二）西域音乐盛行的原因 27

三、隋唐宫廷中的西域音乐 29

（一）隋唐时期的龟兹乐及西凉乐 29

（二）隋代七部乐与九部乐 32

（三）唐代燕乐中的九部乐与十部乐 33

（四）唐代坐、立二部伎的发展 35

（五）唐代大曲的发展 41

结 论 48

参考文献 III

攻硕期间发表的科研成果目录 VII

附录一 VIII

附录二 XI

致 谢 XXI

摘要

在我国源远流长的历史长河中，丝绸之路在张骞的“凿空之行”的推动下开始崭露头角，促使我国进行多元文化的交流与融合。尤其在魏晋南北朝时期，中原与西域少数民族的文化交流更加频繁而深入。在持续不断地文化积累与发展过程中，唐代这颗璀璨夺目的明珠，是研究乐舞发展需要重点关注的一个朝代。强盛的国力使唐代建立了皇帝与“天可汗”的双重崇高地位，也因为有着强有力的魅力而吸引各国首领前来参拜。唐代由于开放的社会风气，吸引了各国使者、僧侣、平民百姓以及有才华的人士来到首都长安，奉献出他们的一己之力。为唐代的繁荣昌盛做出了不可磨灭的贡献。

本论文重点论述的内容是隋唐音乐中的胡乐。与各个朝代的乐舞相比，唐代乐舞的分类最细、类别最全，样式最多。宫廷部伎乐舞兼具礼仪性与观赏性，表演性乐舞重在技艺精湛，宗教信仰乐舞重在愉悦大众与神明，民间歌舞更是种类繁多，不胜枚举。其中，古代乐舞艺术最高峰的代表就是集歌、诗、舞、乐为一体的大曲艺术。

另一个重点论述的内容是敦煌壁画中的乐舞，敦煌以其特殊的地理位置成为汉唐以来汇集四海宾客、商人、乐舞伎人的重要陆地枢纽。所以笔者试图通过音乐图像学的一些原理以隋唐代表性的龟兹乐和西凉乐以及佛教文化对其的影响与渗透来探寻隋唐时期西域乐舞的一些发展轨迹与进程。本文拟从莫高窟的地理位置、人文环境和历史背景以及美轮美奂的乐舞图入手，从而引出这两个十分具有特色的乐舞，并从龟兹乐与西凉乐的历史面貌及在隋唐时期宫廷中的发展和对中原音乐文化的影响与发展，由此突出隋唐乐舞在我国古代乐舞史甚至世界乐舞史上的地位与卓越贡献。

关键词：敦煌壁画 唐代 西域乐舞 龟兹乐 西凉乐

Abstract

In the long historical river of China, the Silk Road driven by Zhangqian came to prominence, leading to multicultural communication and integration in China. Cross-culture communication gone more deeply and more frequently between the Northern and Southern Dynasties period. During the process of continuous culture accumulation and development, Tang Dynasty should be payed specific attention to study the development of Music and Dance. The great national power made Tang Dynasty possess the lofty place in the world, which also attracted different Chief of Nation coming to pay a visit. Envoys, monks, and talent people came to Chang'an, capital of Tang Dynasty, to earn their reputation.

One key point of this artical focus on Hu Music, a branch of Music and Dance of Sui and Tang Dynasty with the most detailed classfication. Different kinds of Music and Dance specilized in different area, among which the Daqu Art represented the brilliant peak of the antient art of Music and Dance.

The other key point lies in the Music and Dance of Dunhuang Frescoes. Due to its particular location, Dunhuang developed land transportation hub from Han Dynasty. Taking Qiuci Music and Xiliang Music as exanples, this artical try to do a research on the developing outlines of the Western Music and Dance in Sui and Tang Period. Remarkable contribution of the Sui and Tang Music and Dance to the whole world has been clarified after researching the geografic feature of the Mogao Caves, cultural environment and historical background of Dunhuang , the development of Qiuci Music and Xiliang Music and their impacts on the culture of the Central Plains.

Keywords: Dunhuang frescoes;the Tang Dynasty;Music and dance of the Western Regions; Qiuci music; Xi Liang music

绪论

在源远流长的中国音乐历史发展历程中，隋唐时期的西域乐舞是一颗闪亮耀眼的星星值得我们的关注与研究。由于隋唐时期开放的社会风气、强大的国力，使得西域少数民族与中原地区的互动达到了历史的巅峰时期。在相互互动的过程当中，西域少数民族的优秀文化艺术便逐步传入中原大地，并与之很好的交融与发展。这个时期的乐舞艺术，与各个朝代的乐舞相比，特点是分类最细、类别最全，样式最多。而西域的文化艺术在到达首都长安之前，均会经过著名的陆上交通枢纽——敦煌。于是音乐舞蹈便在这里生根发芽，最后在画工神奇的笔下，栩栩如生的展现在敦煌壁画之中。

（一）论文选题的目的及意义

在中国上下五千年的文明历史中，唐代是政治、经济，文学艺术都高度发达的一个重要时代。唐代保留了隋代的音乐建制，同时也吸收更多的少数民族和外国音乐的精华，得以将隋代十分注重音乐发展的传统发扬光大。社会风气的开放性，统治者的远见卓识，广阔的胸怀和兼容并蓄的政策使得各国、各民族的文学艺术之精华在此荟萃并与本国的文化交相辉映。尤其是胡人文化更是深受大家的喜爱。基于这样的背景，唐代音乐的发展达到了前所未有的高峰，胡乐俗乐繁荣昌盛。

隋唐时期的音乐主要是以雅乐、燕乐、俗乐为主。燕乐是唐代宫中所有俗乐的总称，这其中便包括有胡乐。而胡乐正是本文所研究的西域乐舞。胡乐的引入，可追溯到张骞的“凿空之行”（公元前 2 世纪）。“凿空之行”打开了丝绸之路上原本较小规模的间接性质的接触，使得小规模的接触逐步转变为官方正式的往来，民间往来也是越来越频繁。这时，广阔富饶的中原地区开始打开国门与西域各国进行文化的交流。其中，音乐交流日益频繁，各种西域音乐和舞蹈纷沓而至，一拥而入中国国门，历经了魏、晋、南北朝时期，迂曲融合，在隋唐“百川入海，有容乃大”的兼容并包气概之下终于达到了一个前无古人，后无来者的境界。冯天喻等的《中华文化史》中曾叙述道:“……唐代进入中国文化系统的外域文化诚然可划分为中亚、西亚、南亚三大支。但其间隐蔽的文化背景要广阔得多。”由此可以证明唐朝的文化是多元化的。

而本文写到的位于中国甘肃的莫高窟恰巧位于古丝绸之路上。莫高窟所在的

敦煌既能接收到西域文化又可以深受中原文化影响，二者完美的融合。鉴于其得天独厚的地理位置和当时社会的风俗，得以让我们在莫高窟的壁画中找到描绘音乐和舞蹈的场景，这些壁画都能充分证明当时胡乐和汉族自有的传统音乐完美结合，互相影响，繁荣昌盛。

本文拟从音乐史学和音乐图像学的角度深入了解隋唐的西域乐舞，特别是胡乐之首的“龟兹乐”和深受龟兹乐以及中原传统音乐影响的“西凉乐”。西部音乐作为中国古代音乐史上重要的组成部分,有其深厚的文化价值和历史作用。基于以上的原因，笔者希望通过翻阅大量的古籍文献资料以及对石窟壁画艺术的实地考察与考证，尽可能地做到客观阐述、梳理西域音乐中具有典型意义的龟兹乐和融西域音乐及汉族音乐为一体的西凉乐。并从中分析隋唐音乐中西域音乐的作用、地位和影响程度等。同时这也是本文研究的意义之所在。

（二）相关研究综述

1. 专著类：

（1）《新唐书·礼乐志》卷二十一详细记载了唐代宫廷乐舞中的宴乐，为我们提供了详实宝贵的依据。《旧唐书•音乐志》中也详细的记载了唐代乐舞，同样提供了完整可靠的依据。（2）任半塘先生笺订的崔令钦《教坊记笺订》中对于唐代音乐、舞蹈有较详记载，特别是对唐代大曲有非常详细的记载。（3）杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中，通过文献《乐府诗集》中《水调歌》的歌词还有《隋书•音乐志》、《旧唐书•音乐志》等对西凉乐进行了一系列考证，认为西凉乐不仅含有中原旧乐的音乐因素，也吸收了龟兹乐中的优秀成分；其同时也认为《凉州大曲》是少数民族音乐素材和汉族的先进的音乐素材相融合的典型例子。（4）日本学者岸边成雄在《唐代音乐史的研究》一书中对唐代宫廷音乐进行了深入的研究，其中对多部乐、坐、立部伎的研究更是从乐器、乐队的特征、乐舞、乐曲等方面都有独到见解，在学术界影响深重。（5）王克芬《中国舞蹈通史》（隋唐卷）为之后研究隋唐宫廷乐舞奠定了深厚的基础，由于其对唐代的宫廷乐舞、民间乐舞、乐舞机构、舞人、舞蹈形象和舞谱均进行了研究，资料详实。（6）向达论文集《唐代长安与西域文明》收录了 23 篇论文中，涉及到苏祗婆琵琶七调和唐代佛曲、龟兹文化与印度文化之关系等。（7）王克芬、柴剑虹《箫管霓裳敦煌乐舞》中从人文背景及其源流入手，对敦煌乐舞进行了详细的分类与讲解。（8）

关也维在《唐代音乐史》中对唐代音乐的发展从不同方面做了详细的研究。（9）霍旭初的《龟兹艺术研究》，论及龟兹石窟壁画中的图像信息和龟兹乐舞艺术、龟兹特色乐器等。（10）苏北海在《丝绸之路龟兹研究》中详细的梳理西域大国龟兹国从原始社会到唐代的发展历程，并从宗教、佛教文化、石窟及其壁画，文学与艺术的角度进行了资料的搜集与整理。（11）张国领、裴孝曾主编的《龟兹文化研究》其中收录了龟兹乐舞、乐器、乐律、乐人等不同类型的文章，除此之外还将龟兹古国文化、石窟艺术、佛教文化等相关的论文分门别类的收集成书，是 20 世纪龟兹研究的集大成者。（12）洪涛《五凉史略》是第一部详细论述我国历史上东晋时期的前凉、后凉、南凉、北凉、西凉这五个地方政权兴衰的历史著作。从这一时期五个地方性政权建立、发展及衰亡的历史过程的角度进行了阐述，并且对某些重要的历史人物和重大事件进行了分析、评述等。（13）牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》对壁画音乐进行了系统的研究。

2. 期刊类：

（1）王小盾《论中国乐部史上的隋代七部乐》系统阐述了包括七部、九部、二部、太常四部等新兴乐部，以及宫悬、鼓吹、挽歌、清乐等传统乐部。也说到刚刚成立的阶段，实现了传统乐部同新乐部的结合；等到成熟的阶段，就实现了新乐部的功能转化。隋代七部乐是这两个阶段的开端。（2）张维《唐代“坐立部伎”的起源、沿革及流传》在前人研究的基础上，对唐代“坐、立部伎”试作梳理与考证。（3）白翠琴在《西凉乐探幽》一文中对“西凉乐”作了定义。与欧阳予倩所说的广义上的“西凉乐”定义是比较相似的。该文没有对“西凉乐”展开考证。（4）王雅婕在《隋唐乐部中龟兹伎的器乐特征》一文中从龟兹乐器的构成，乐队的音响特征以及龟兹乐与中原和印度音乐的融合与交汇，并加以论述。（5）刘蓉《丝路多元音乐文化在敦煌壁画中的呈现》一文中通过对敦煌壁画中的不同类型乐舞的分析，得出丝路多元文化对中国文化的影响。（6）彭松《西凉乐》寻索一文中，写到了《西凉乐》的形成始末、特色范畴，舞蹈形象。比较系统的介绍了西凉乐。（7）庄壮在《敦煌壁画上的弹拨乐器》、《敦煌壁画上的打击乐器》、《敦煌壁画上的吹奏乐器》这三篇论文中，将敦煌壁画中的乐器按照从弹拨、打击和吹奏三个演奏形式，对其进行分析、归类总结。

3. 硕士学位论文类：

（1）韩娇艳《隋唐龟兹乐部考》比较系统的梳理了龟兹乐的发展。（2）李

雁《隋唐宫廷中的印度乐—以乐器乐舞为例》较为详实的介绍了深受印度乐影响的西域乐舞。（3）向群胜《“西凉乐”考辨》从“西凉乐”的成因，史料中的“西凉乐”面貌，以及“西凉乐”的发展这几个方面较为详细的对西凉乐的发展做了一个梳理。（4）王雪《唐代乐舞<凉州>研究》从乐舞《凉州》入手，对《凉州》的产生、嬗变和舞容乐貌做了较为系统的整理。

（三）创新之处

本文通过对隋唐时期的西域乐舞深入展开的研究，梳理知识点，试图在前人研究成果的基础上，进一步探讨“龟兹乐”和“西凉乐”对中国隋唐时期音乐的影响及其中国对西域乐舞的接纳程度，希望为这一领域的研究取得一些新的进展。

（四）研究方法

本文拟从音乐史学和音乐图像学的角度来深入了解研究隋唐期间的西域乐舞。通过文献查阅法和田野调查法，以此来进行更一步的研究。

一、中国西部壁画艺术殿堂——莫高窟

（一）莫高窟及其壁画艺术

莫高窟是中国现今保存最大的石窟，它坐落在河西走廊西端的敦煌市，人们将这座以精妙绝伦的壁画和塑像闻名于世的大型石窟冠以“东方艺术明珠”的美称。它始建于十六国的前秦时期，历经十六国、北朝、隋、唐、五代、西夏 、元等各个朝代的兴建，其规模非常庞大宏伟。现有洞窟 492 个，壁画 4.5 万平方米， 泥质彩塑 2415 尊，敦煌石窟的艺术是集建筑、雕塑、壁画三者紧密结合的立体式艺术。而莫高窟中的壁画保存的又比较完整，从目前世界范围里来看，莫高窟是保存最好、石窟数量最多的一座宏伟的佛教艺术宝库。“莫高窟最早的洞窟，其开凿的年代可以考见的大体上当在五世纪的北凉。而从开窟以来直到隋代以前的全部洞窟，据敦煌文物研究所所作的排年，属十六国晚期北凉的有三窟，属于北魏的有十二窟，属西魏的有七窟，属北周至隋初的有十四窟，总计三十六窟，前后历时约二百年”。[①]

早期的莫高窟艺术在近二百年中经过了北凉至北周一共四个历史时期，期间不断发展演变，先后呈现出两种风格迥异的艺术风格，这两种艺术风格就是“西域风格”和“中原式风格”。“在北凉和北魏时期的莫高窟壁画中，特点则为人物头戴宝冠，着裙帔，上身半裸，庄严肃立，动态不大，面相丰圆或条长，神情温婉恬静；而在衣冠服饰上明显地保留着西域或者印度，波斯的风习；色彩上土红涂地，色调温暖，厚重，浓丽，造型上除使用线描，还采用西域（新疆）的明暗晕染（即凹凸法）以表现立体感，这是习惯上所称的‘西域风格’。西魏时期（从北魏晚期开始），不仅出现了新内容，而且出现了面貌清瘦，眉目开朗，神情潇洒，褒衣博带的人物形象。色彩上也由中原传统绘画的染色法替代了西域式的晕染，因而出现了爽朗明快的画面和生机勃勃的运动感，形成了新的艺术风格，称为‘中原式风格’。而这种风格是以魏晋南朝士大夫的生活、思想和审美理想为基础的”。[②]一定的社会历史根源是这两种艺术风格形成的根基所在。

北凉至北周时期的莫高窟壁画总的特点是，墙壁上方画有天宫伎乐，下部则画有小身供养人行列和药叉[③]；壁画的主体是在墙壁的四周画上佛像和故事画。

敦煌壁画的特点是内容十分丰富，早期莫高窟的艺术具有浓厚的民族色彩。

[①] 段文杰：《段文杰敦煌艺术论文集》，兰州，甘肃人民出版社，1994 年版，第 148 页。此书在 2007 年再版，更名为《敦煌石窟艺术研究》。

[②] 段文杰：《段文杰敦煌艺术论文集》，兰州，甘肃人民出版社，1994 年版，第 164,165 页。

[③] 药叉：梵语的译音。或译为“夜叉”、“野叉”。译为勇捷，佛教指恶鬼。

而到北魏晚期，来自中原的一股强有力的艺术风格被当地的民间画师将其与西域各少数民族及敦煌当地的优秀的艺术与文化相互融合，形成了独具中国民族特色的佛教艺术。“汉晋文化传统在河西和敦煌地区有着坚实而深厚的基础，以敦煌为中心的五凉文化，在继承汉晋文化传统基础上，到公元 4 世纪时，已经发展到相当成熟的阶段，这就是莫高窟在公元 366 年开创时的基础”。[①]

唐代前期是莫高窟开凿历史上建造洞窟数量最多的一个时代，现今保存下来的洞窟有 127 个。段文杰先生曾说过：“莫高窟中的这些洞窟同中原地区的寺院一样，体现的都是大乘佛教的思想，展示的是佛教和佛教艺术全盛时期的面貌”。[②]此时期的敦煌艺术或多或少是受到中印度时期艺术的影响。

而敦煌这座位于甘肃最西部的小城，从它的诞生就注定有着不平凡的命运。西汉初年，匈奴人入侵河西，两次挫败月氏，迫使月氏人西迁徙于两河流域（今锡尔河、阿姆河）。号称“控弦之士三十余万”的匈奴，将整个河西走廊占领。汉武帝继位之后，首次派遣张骞出使西域是建元二年，其目的是希望能和月氏、乌孙联合起来一起夹击匈奴。到元鼎二年，张骞二次出使西域，这一次成功打通了通往西域的丝绸之路，敦煌也由此成为丝绸之路上的一颗璀璨明珠。张骞出使西域归来后向汉武帝介绍大月氏时提到敦煌，这是史书（司马迁《史记·大宛列传》）上对于敦煌最早的记载。由此可见，西汉时期就已经有“敦煌”这个地名。东汉应劭在解释“敦煌”一词时说：“敦，大也。煌，盛也。”就是盛大辉煌的意思。唐人李吉甫在《元和郡县图志》中针对敦煌的地理位置指出：“敦，大也。以其广开西域，故以盛名”。[③]而另外一种说法则是认为敦煌这个名字是来源于古代吐火罗语[④]的音译。

沿着丝绸之路，中国的丝绸及先进技术不断向西传播到中亚、西亚甚至欧洲，而来自西域的物产亦东传至中原地区。作为丝绸之路的“咽喉”，敦煌吸引着各国使臣、商贾、僧侣纷至沓来，让敦煌成为“华戎所交，一大都会”。

元狩二年，汉武帝分别在河西设置酒泉和武威二郡。元鼎六年，又将酒泉、武威分别拆成敦煌和张掖二郡。而后又从今永登经敦煌直达今罗布泊修筑长城和烽燧，并设置了阳关、玉门关，以此来保证丝绸之路的畅通。从此敦煌成为中西

---

① 李映洲主编：《敦煌壁画艺术论》，兰州，兰州大学出版社，2013 年版，第 13 页。
② 段文杰：《敦煌石窟艺术研究》，兰州，甘肃人民出版社，2007 年版，第 54 页。
③ 陈钰，何奇，晓军编著：《敦煌莫高窟及周边石窟》，西安，三秦出版社，2006 年版，第 7 页。
④ 吐火罗语：吐火罗语是原始印欧语系中的一种独立语言。20 世纪初在中国新疆发现了这种语言的残卷。后经考释，此语言有东西两种方言，习称吐火罗 A（焉耆语）、吐火罗 B（龟兹语）。所使用的字母是中亚源自印度的婆罗米字母斜体，时间可能在 6～8 世纪之间。

交通中的“咽喉锁钥”。

丝绸之路开通之始，中原文化、佛教文化、西亚和中亚文化就源源不断传播到敦煌，在此相互汇集、碰撞与融合，就如中国敦煌吐鲁番学会会长季羡林教授所说：“世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰，再没有第五个；而这四个文化体系汇流的地方只有一个，就是中国的敦煌和新疆地区，再没有第二个。”[①]此证，在当时的东西文化交流中敦煌起到了点睛之笔的作用。

从唐朝开国伊始，到“贞观之治”，再到“开元盛世”，唐朝的国力逐步达到顶峰。同时，其文化艺术的发展方兴未艾，硕果累累。在此背景下，敦煌莫高窟艺术也进入了日新月异的发展阶段。

段文杰先生曾说道敦煌地区的历史在唐代是可以划分为三个时期分别是：唐朝中央政府直接控制时期（武德初至建中二年，618—718 年）的前期；吐蕃占领时期（建中二年至大中二年，781—848 年）和张议潮统治时期（大中二年至唐末，848—907 年）的后期。（注：这里的前后两个时期是段文杰先生按照敦煌艺术角度划分的）。

目前我们在莫高窟南区所能看见的完整保留下来的洞窟中，几乎每一个洞窟中都保存有乐舞形象。这些乐舞的形象有人们幻想出来的天宫乐舞，也有凡人世界中间的民俗乐舞。天宫乐舞中包括有天宫伎乐、飞天伎乐、化生伎乐、经变画伎乐以及各种护法神（如药叉，迦陵频伽等）。而涉及有出行、宴饮、农耕、祭祀、嫁娶，节日庆典等内容的供养人行列中的乐舞场面和佛传故事里带有浓烈生活气息的舞蹈画面都包含在民俗乐舞之内。

（二）莫高窟壁画艺术中的龟兹乐和西凉乐

唐代是中国历史上最辉煌的时代，而莫高窟壁画艺术也在此时迎来了其创作的黄金时期。盛唐时期（公元 705 年——781 年），莫高窟一共开凿了 97 个洞窟，此时期也是莫高窟壁画艺术创作的巅峰时期。这时所开凿的洞窟在彩塑、壁画艺术都达到了前所未有的历史高度。

莫高窟中涉及到音乐题材的石窟达到 200 余个。而唐代又是中国古代乐舞艺术发展的顶峰时期，此时期的敦煌壁画反映的乐舞被后人称之为“天乐”和“俗

[①] 《中华文明史话》编委会编译，柴剑虹，刘进宝：《敦煌史话》，北京，中国大百科全书出版社，2010 年版，第 2 页。

乐”，这里的“天乐”也许反映的正是李唐王朝的宫廷燕乐。在这些石窟的壁画中绘有众多乐伎、乐队、乐器，类型不同的乐队有 500 多组。笔者根据牛龙菲先生的《敦煌壁画乐史资料总录与研究》做了一个小的统计，隋代洞窟中涉及乐舞的有 39 个；唐代洞窟中，初唐时期的涉及音乐的洞窟有 19 个，盛唐时期涉及乐舞的洞窟有 25 个。莫高窟隋代壁画中涉及有乐舞的有天宫伎乐、供养伎乐、飞天伎乐、净土菩萨伎乐、供养女乐、人间伎乐。唐代壁画：人间伎乐、天宫伎乐、乐器图饰、净土菩萨伎乐、自鸣天乐、羽人伎乐、雷公、童子伎乐、童子献舞、净土羽人伎乐、三头六臂观音、供养伎乐、人间伎乐、佛教法器、菩萨队仗伎乐、净土童子伎乐、摩睺罗迦伎乐、内四供养伎乐、百戏散乐、斗圣伎乐、“骑吹”军乐、卤簿鼓吹伎乐。

在敦煌壁画中所呈现出的乐器中，不仅有吹奏乐器、打击乐器、拉弦乐器，也有弹拨乐器。隋代洞窟中的题材多以天宫乐伎、供养乐伎为主。而壁画中所出现的每一件乐器基本都是飞天乐伎在演奏。什么是飞天呢？通常情况之下我们所说的飞天指的就是佛经中提到的干闼婆与紧那罗。而飞天是佛教艺术中佛陀的八部侍从中的其中两部，干闼婆意译的含义就是天歌神。紧那罗意译过来的意思是天乐神。在早期的敦煌壁画中，干闼婆是比较自由的一位。而另一位，紧那罗是时刻被禁锢在天宫楼阁中的。此时的紧那罗是只能露出半截身子，奏乐、跳舞等等。北周时期，紧那罗就冲破了天宫楼阁，与干闼婆一同带领着浩浩荡荡的伎乐队伍，进行演出。隋代的飞天不仅数量最多而且流行也最广。隋代的飞天虽然已经变得富有生命力了，但与唐代的飞天相比还是缺少了线条的柔美感。在莫高窟第 276 窟中曾经出现了一个飞天反弹箜篌的壁画，由此可以联想到唐代著名的反弹琵琶，灵感也许就是来源于这一副壁画。

在隋代壁画中，吹奏乐器最为突出的就是笙和竽。而这两件乐器的表演者则是飞天和供养人。然而也有飞天乐伎吹奏的是羌笛、排箫、横笛、筚篥和笙。从这里我们也可以看出来中原地区和西域少数民族已经开始相互渗透了。同样我们也不难从壁画中看出，壁画中反映的每一个点，都是现实生活中隋代七部乐和九部乐的真实写照。

唐代，壁画中也呈现出来很多与现实相匹配的音乐场景。究其原因是唐代音乐艺术的精彩纷呈，乐器种类的多样化和使用的广泛性。此时期的音乐资料，多数都是记载在史书中，可是图画资料却是比较缺失的，而敦煌壁画正好补充了这一遗憾。壁画中的唐代音乐特征，可以说是唐代九部乐和十部乐非常形象的呈现，

同时也再一次印证中原文化与西域文化水乳交融的成果。

庄壮先生曾在《敦煌壁画上的吹奏乐器》一文中写道："唐代壁画音乐出现了经变乐伎和自鸣乐。经变乐伎实质上是宫廷宴乐的再现，是一种有规模、有规律、有队形的乐队，这是唐代乐队的主体"。[①]经变画在北朝时期的被称作故事画，是早期壁画的重要组成部分，其目的是向人们灌输佛教思想的壁画。而在唐代经变画也是十分重要的一种题材，指用一部经作一幅画。唐代经变画的构图形式有五种，现将涉及到乐舞的经变图画列举如下：

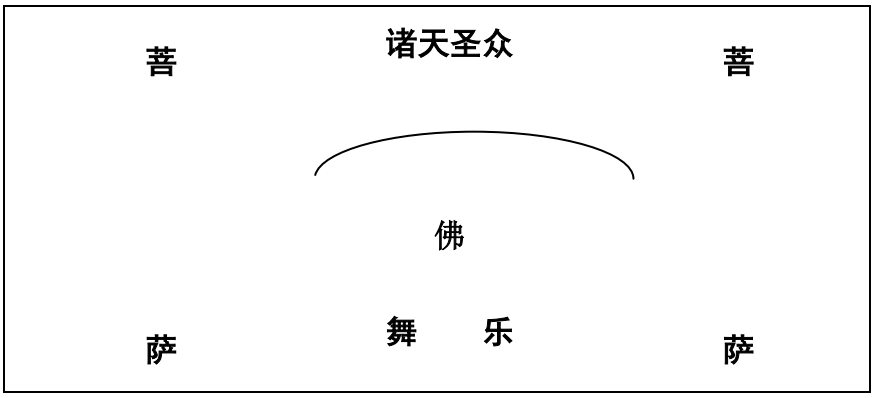


图 1-1：唐代经变画的构图形式之一[②]

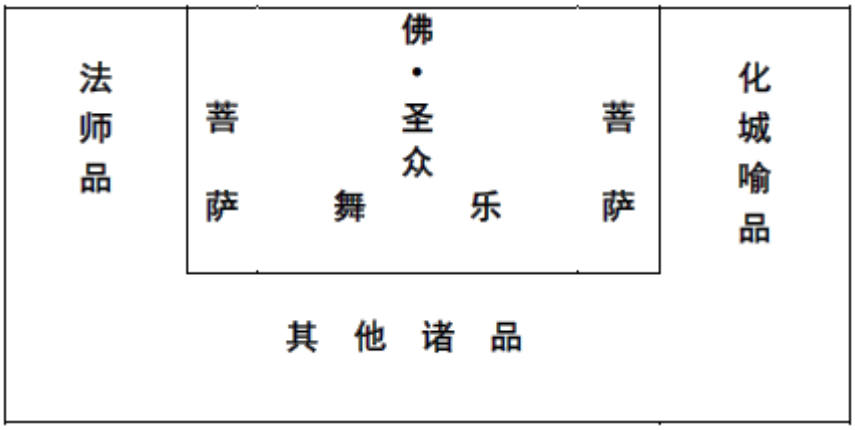


图 1-2：唐代经变画的构图形式之二[③]

[①] 庄壮：《敦煌壁画上的吹奏乐器》，西安，《交响——西安音乐学院学报（季刊）》2003 年第 4 期，第 16 页。
[②] 段文杰：《段文杰敦煌艺术论文集》，兰州，甘肃人民出版社，1994 年版，第 187-189 页。
[③] 段文杰：《段文杰敦煌艺术论文集》，兰州，甘肃人民出版社，1994 年版，第 187-189 页。

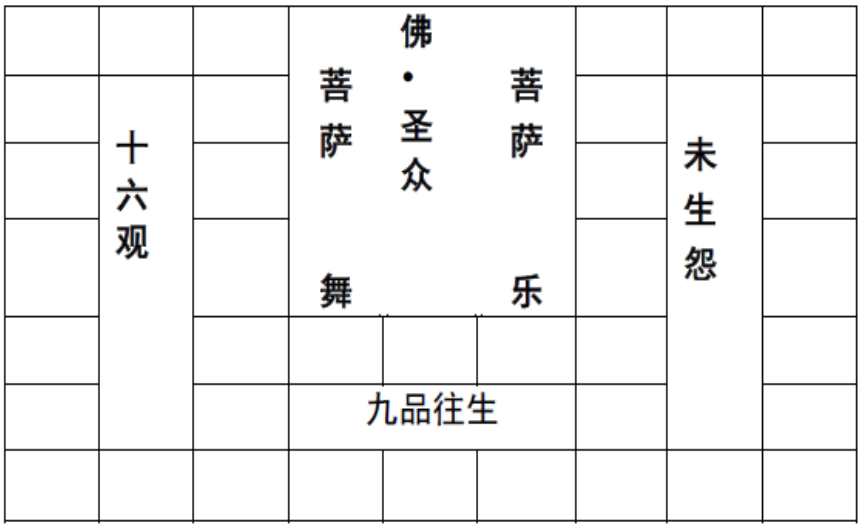


图 1-3：唐代经变画构图形式之三[①]

经变乐伎是唐代壁画中十分重要的乐队形式之一，在不同种类的经变画中都会出现数量从一组到四组不等的经变乐队。经变乐队在盛唐的壁画音乐拥有重要的地位。经变乐队中最重要的组成部分之一就是吹奏乐器，其中不仅有来自西域少数民族的吹奏乐器也有中原本土的。譬如横笛、尺八、羌笛、排箫、短笛、筚篥、陶埙、角等。而角由于音色的过于单一，后期在壁画中就慢慢消失了。这里来解释一下羌笛的来源。早期的壁画中有一种没有哨子而且是竖吹形式的乐器，这便是羌笛。羌笛的流传地域在甘肃河西走廊一带的羌族地区。因为敦煌就在河西走廊上，所以壁画中看见羌笛，是很正常的一件事情。唐代王之涣所写的《凉州词》："……羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关"。[②]让我们感觉羌笛仿佛就在眼前，自己亲自吹奏一样。

图 1-4：榆林窟 25 窟吹笙、筚篥乐伎

此外，来自西域龟兹国的筚篥在吹奏乐器中也是十分重要的吹奏乐器之一。这种吹奏方式为竖吹，竹制的管形乐器，其音色低沉，凄凉。筚篥在龟兹乐和西凉乐中都占有重要一席，同时也是隋唐七部、九部和十部乐中不可或缺的一份子。筚篥

① 段文杰：《段文杰敦煌艺术论文集》，兰州，甘肃人民出版社，1994 年版，第 187-189 页。
② 萧涤非，程千帆，马茂元，周汝昌，周振甫，霍松林等撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海，上海辞书出版社，1983 年版，第 74 页。

在唐段安节《乐府杂录》有："觱篥者，本龟兹国乐也，亦曰悲篥，有类于笳"。[①]而在《旧唐书•志第九•音乐二》中："筚篥，本名悲篥，处于胡中，其声悲"。[②]在敦煌壁画（见图 1-4）中有两个面容祥和的乐伎。一位吹笙，另外一位吹筚篥。图中的筚篥十分清晰，乐伎表情投入的含着筚篥，依稀可以辨识出来用七根手指来吹奏。

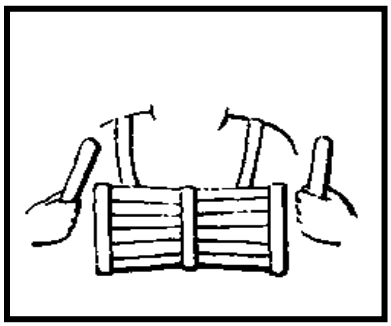
唐代李颀曾作《听安万善吹筚篥歌》："南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。……"[③]筚篥在敦煌壁画中出现的次数也十分频繁。由于特殊的地理位置，中西文化的汇合，使得壁画中保留下来很多珍贵的图像资料。

笙，这种本是中原地区自有的民族乐器，后期进入唐代多部乐的很多乐部中作为伴奏乐器。在多部伎中随处都可以见到笙的踪影。"《释名》曰：笙，生也。象物管地而生。以匏为之，其中空以受簧"。[④]早期的笙内置用竹子做簧片，外壳用竹管制作。进入隋唐时期，笙逐渐发展为用木头制作，并将笙根据簧片数量的变化分为十三、十七和十九簧。

在壁画音乐中不可或缺的组成部分中也包括打击乐器和弹拨乐器。先来了解一下打击乐器。

隋唐时期是打击乐器大发展的一个时期。此时，鼓的种类非常多。有羯鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、腰鼓等等。而在敦煌壁画中打击乐器呈现出来的特点有：其一是鼓的种类繁多。在壁画中我们可以看见的打击乐器有 2000 多件 34 种。其中有中原乐器，也有西域的乐器和本地区少数民族特有的乐器。其二是敦煌壁画中每一个乐器的造型都十分美观。其三是组合十分灵活。庄壮先生曾在《敦煌壁画上的弹拨乐器》一文中写道："敦煌壁画打击乐器大致有以下功能作用：①节奏、节拍功能；②烘托气氛、渲染情绪；③丰富音色功能；④增强音量功能"。[⑤]打击乐作为伴奏出现的时候，从某种情况看，是具有色彩乐器的功能属性。而打击乐作为重奏组合出现的时候，多数时间是出现在小型乐队当中。而以合奏的组合出现时，就是用于中、大型乐队当中。

[①]【唐】段安节：《乐府杂录》，《丛书集成初编》，北京，商务印书馆，1936 年版，第 31 页。
[②]【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1075 页。
[③] 傅正谷：《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，北京，人民音乐出版社，1991 年版，第 12 页。
[④] 韩娇艳：《隋唐龟兹乐部考》，郑州，河南师范大学 2013 级硕士毕业论文，第 29 页。
[⑤] 庄壮：《敦煌壁画上的打击乐器》，西安，《交响——西安音乐学院学报（季刊）》2002 年 12 月第 21 卷第 4 期，第 22 页。



羯鼓在唐代是深受上层社会人士喜爱的一种乐器，同时在壁画中也经常出现。唐代齐己在《赠琴客》诗中云:“掀天揭鼓满长安”,一语道出了羯鼓的受欢迎程度。张祜《邠娘羯鼓》中第一句“新教邠娘羯鼓成，大酺初日最先呈”。最先点明了玄宗对于羯鼓的热爱。

图 1-5：古印度的两杖鼓（迈绥）

而对于羯鼓的起源说，学术界一直以来有两种说法。其一是日本学者林谦三在《东亚乐器考》中，“古者见于印度桑志大塔的浮雕（见图 1-5），稍近一点见在爪哇婆罗浮屠的浮雕，大致可以判定的是印度系的鼓”。[①]其二就是中国的一部分学者认为，羯鼓的起源以唐南卓《羯鼓录》中的观点为依据:“羯鼓出外夷,以戎羯之鼓,故曰羯鼓。”认为羯鼓很可能从西域传入，是羯人的鼓。这一点，林谦三在《东亚乐器考》中也有提到。羯鼓的名字在《通典》中是这样说的：“以出羯中，故号羯鼓。”《旧唐书•志第九•音乐二》中“羯鼓，正如漆桶，两手具擊以其出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓”。[②]唐代,是羯鼓发展的黄金时代,羯鼓的图片和文字都有记载。敦煌壁画中，虽然自北周开凿的洞窟中就开始出现羯鼓图像,但唐代洞窟才是羯鼓图像出现数目最多的洞窟。仅唐代 341 窟中就出现了十个羯鼓图形。

图 1-6：莫高窟 148 窟羯鼓乐伎特写

[①] 【日】林谦三：《东亚乐器考》，上海，上海出版社，2013 年版，第 101 页。
[②] 【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1079 页。

答腊鼓（图 1-7）属于膜鸣类乐器，又名揩鼓。在《旧唐书•志第九•音乐二》中记载："答腊鼓，制廣羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓"。[①]从史书的记载我们可以知道，答腊鼓比羯鼓的体积要小，却比羯鼓要宽。林谦三在《东亚乐器考》中从鼓制和奏法，一探起源。

图 1-7：莫高窟初唐 220 窟 乐伎演奏答腊鼓特写

从鼓制的角度来说，来源于古印度浮雕，在桑志浮雕中见过此类相似的鼓（图 1-8）。"在浮雕中，奏者以左手托着鼓底，右手拿着勾蕨状的桴，作将欲打鸣的姿势。鼓面是用绦绳相结合，呈 W 型"。[②]而从奏法上来看，林谦三认为是发源于西亚乃至埃及的，后来在印度系的鼓上应用了以指摩鼓的特殊奏法，才产生了答腊鼓。随着吕光灭龟兹，答腊鼓也随龟兹乐传入中原。隋代，龟兹乐部中已使用答腊鼓。至唐朝，答腊鼓在唐十部乐和坐、立部伎中也都有使用。在这里仅举莫高窟 220 窟东壁北侧壁画上的答腊鼓。

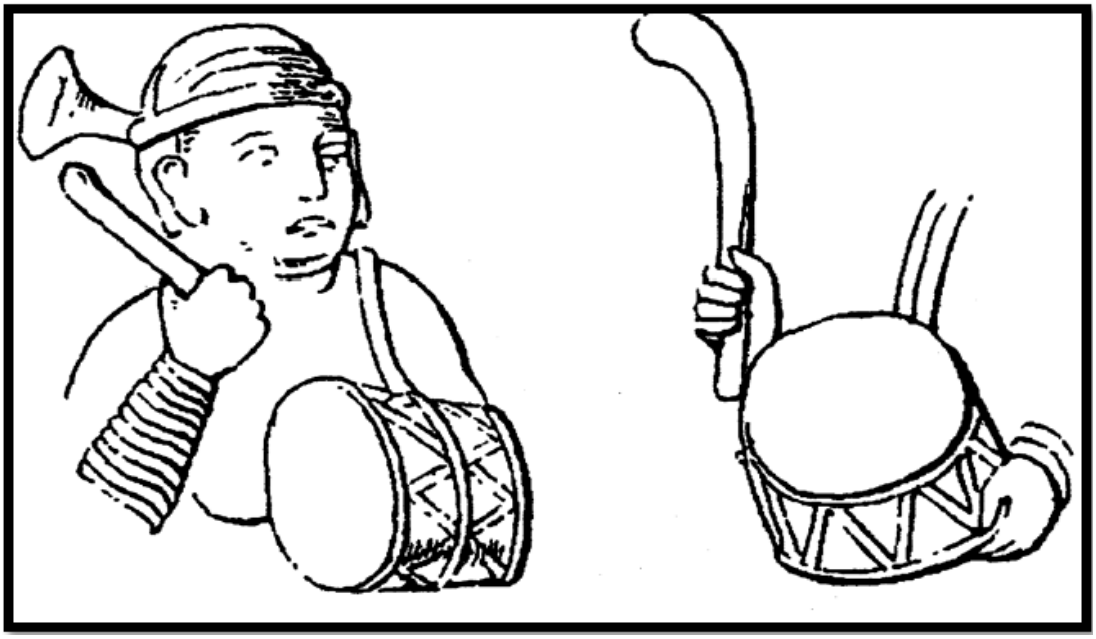


图 1-8：古印度的短框鼓（迈绥）转自林谦三《东亚乐器考》

① 【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1079 页。
② 【日】林谦三：《东亚乐器考》，上海，上海书店出版社，2013 年版，第 95 页。

图 1-9 :莫高窟初唐 220 窟药师经变画乐舞图都昙鼓乐伎特写

都昙鼓，也是在龟兹乐中使用频率很高的一种乐器。此鼓来源于印度。林谦三在《东亚乐器考》中论述到，都昙鼓是源于印度系的细腰鼓。《文献通考》中云："都昙鼓，扶南、天竺之器也，其状似腰鼓而小，一小槌击之"。[①]《旧唐书•志第九•音乐二》中记载："都昙鼓，似腰鼓而小，以槌擊之"。[②]不论是在《文献通考》还是《旧唐书》中都对林谦三在《东亚乐器考》中有关都昙鼓的来源论证过，证明都昙鼓是来自印度系的细腰鼓。

敦煌壁画中的弹拨乐器地位也是相当重要。在敦煌壁画中我们看见的弹拨乐器，历史都非常久远，其中不少乐器的造型都十分独特。由于丰富的品种、精美的彩绘，使得敦煌壁画中的弹拨乐器价值无比珍贵。

虽然早在周代就已经有了弹拨乐器的史料记载，但是弹拨乐器迅猛发展并且达到顶峰还是到了隋唐时期。这时不仅有前朝的琴、阮咸、筝，瑟一系列乐器；还有西域传进的五弦琵琶、曲项琵琶、箜篌等乐器。此时的乐器演奏不仅表现形式多种多样，种类繁多，并且演奏技巧也达到出神入化的程度。而这些在壁画中都有记载。莫高窟的壁画中最早出现的弹拨乐器和莫高窟最早开发的洞窟均在北凉时期（397 或 401－439）。由此我们可以知道，弹拨乐器出现的时间与洞窟的开凿时间基本同步。272 号（北凉）洞窟的南壁上部有一身演奏曲项琵琶的天宫乐伎，这是敦煌壁画中第一次出现弹拨乐器，也是西域乐器第一次亮相。而在 275 号（北凉）洞窟南壁上，出现了来自西域的曲项琵琶和箜篌。敦煌壁画音乐艺术在隋唐达到了亘古未有的顶峰，壁画音乐黄金期便在这个时候出现。此时出现的飞天乐伎和供养人乐伎是乐伎形态中最具有代表性的。这时的飞天乐伎多运用的乐器为中西乐器的混搭，这其中有箜篌、曲项琵琶这些西域乐器，也有阮咸、古琴等一系列中原本土乐器。建于初唐的 220 窟，是莫高窟中是非常具有代表性的音乐洞窟。此窟面积不大，除了覆斗顶的四坡没有壁画，其余的地方均画有精美的经变画。在这些美轮美奂的经变画中，蕴含有大量的音乐内容。在经变画的

[①] 【元】马端临：《文献通考卷一百三十六乐考九》北京，中华书局，1986 年版，考第 1208。
[②] 【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1079 页。

众佛、菩萨和圣众下方画着人数众多的经变乐队，上方画着不鼓自鸣乐队。弹拨乐的发展在这个时期达到了最辉煌的时期。

图 1-10：敦煌壁画琵琶二乐伎

在敦煌壁画音乐中，有一件乐器十分重要，也深受大家喜爱的，就是琵琶（图 1-10）。琵琶的形制有两种。第一种："约在东汉时期，随着与西域文化的交流和佛教音乐的传入，出现在了壁画上"。[①]而第二种渊源：公元前 105 年和 214 年的时候，就已经出现了中原琵琶的前身"秦琵琶"和"汉琵琶"。《旧唐书•志第九•音乐二》中云"四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。……今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者，谓之秦汉，盖谓通用秦、汉之法。……使太乐令彭隽齐曲项琵琶就帝饮，则南朝似无。曲项者，亦本出胡中。五弦琵琶，稍小，盖北国所出。风俗通云：以手琵琶之，因为名。按旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观中始有手弹之法，今所谓搊弹琵琶者是也"。[②]《新唐书•志第十一•礼乐十一》中也有记载："五弦，如琵琶大小，北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚后人习为搊琵琶"。[③]唐诗中也有很多描写琵琶的，诗人王翰曾在《凉州词》中写出了"葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。"的千古诗句。而最著名的描写琵琶的唐诗当属白居易所写的《琵琶行》。而隋唐"七部乐"、"九部乐"、"十部乐"中琵琶也占有非常重要的席位。在敦煌壁画中，几乎每一个涉及到音乐的洞窟中都会寻觅到琵琶的踪影，约有 700 多件。说明只要有乐队出现，就会有琵琶的身影。由这也证明了琵琶在当时的流行程度是非常广泛，也告诉我们琵琶是唐代音乐中十分重

[①] 庄壮：《敦煌壁画上的弹拨乐器》，西安，《交响——西安音乐学院学报（季刊）》，2004 年版，第 14 页。

[②]【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1076 页。

[③]【宋】欧阳修，宋祁：《新唐书 • 卷二一 • 志第十一•礼乐十一》，北京，中华书局，1975 年版，第 4 页。

要的乐器之一。

敦煌壁画中，另外一个重要的乐器是西域流传进来的箜篌。在《隋书·音乐志》中有过这样的记载："今曲颈琵琶、竖箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。"而唐代杜佑在《通典》中也记载过："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之、体曲而长，二十二弦，用两手齐奏，俗谓之擎箜篌。"箜篌在隋唐时期也是十分流行的乐器之一，李贺曾写过《李凭箜篌引》描绘的正是当时著名箜篌演奏家的精湛琴艺。诗中说到的李凭因善弹箜篌而广为人知，他也是著名的梨园弟子。诗中写道："……江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。……"[①]从中可以看出来李凭高超的演奏技艺。

在敦煌壁画中出现的竖箜篌次数十分频繁，在数量上仅次于琵琶。早期壁画中的箜篌和隋唐时期的箜篌在体积上也是有区别的，早期体积偏小，隋唐时期体积逐步增大。壁画中很多时候出现的箜篌不仅仅是单人乐器同时也是乐队中不可或缺的成员之一。

从目前已知的壁画上来看，很多乐器保留的还是非常完整。还有一部分，由于自然原因正在逐步消退。但依旧可以从壁画上领略到唐时期乐器制作精湛手艺还有乐队编制的精准度。

（三）莫高窟壁画艺术中的西域舞蹈

1. 软舞《绿腰》

音乐、舞蹈和诗歌在原始社会的艺术中的关系是三位一体的。古人曾说过："诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也：三者本于心，然后乐气从之。"诗表达的是歌曲的内容，歌咏唱的则是它的音调，而舞蹈表现的则是音乐的姿态，这三者都是发自心田的。更何况音乐与舞蹈本身就是一对不分家的姊妹艺术。在唐代的舞蹈艺术中分为健舞和软舞，两种小型的具有娱乐性质的舞蹈。同时这两种舞蹈也是教坊乐舞的两大类。它们的特点均为单人或者双人舞蹈。艺术技巧和水平都是相当之高。健舞的特点是：动作刚健、较为爽朗，速度快捷。而软舞的特点则是：动作舒缓、安详、温婉、表情细腻。在此时期为什么会流传这种娱乐性质很强的小型舞蹈呢？笔者认为这与丝绸之路的开通可能有无法分割的关系。贞观二十年（公元 646 年），唐朝彻底统一了西域，将安西都护府也从之前的西

[①] 萧涤非，程千帆，马茂元，周汝昌，周振甫，霍松林等撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海，上海辞书出版社，1983 年版，第 990 页。

州迁到了龟兹，从此更好有效地统治着广大的西域。也使西域人民对唐朝更加臣服。

沿着先祖们开通的丝绸之路，中国的先进技术不断向西传播到中亚、西亚甚至欧洲，而来自西域的物产亦传播至中原地区。丝绸之路上，各国使臣、将士、商贾、僧侣络绎不绝的来往，通过敦煌一直向东最后落脚在长安。西域胡商与中原汉族商客在此云集，从而促进了文化上的相互交流。而在长安城的街道上，随处可见身穿窄袖胡服的汉人。就连宫女也慢慢的爱上了细腰窄袖而又十分方便的胡服。而在南北朝时期就已经传入到中原大地的胡族舞蹈，在此刻也因为人民喜爱的程度提升，而流传的速度更加迅猛，喜爱的人群范围越来越广。诗人元稹的描述生动又贴切：自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。从中也可以知道西域的乐舞，尤其是龟兹乐和西凉乐，对中原音乐舞蹈的影响不容小觑。

据崔令钦撰，任半塘先生笺订的《教坊记笺订》和《乐府杂录》中记载，软舞有："《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《甘州》、《乌夜啼》《借席》等等。"

软舞中最著名的就为《绿腰》。《绿腰》又名《六幺》、《录要》。按照突厥语来说，绿腰为"Lom-yol"。白居易在《乐世》中提过："绿腰，即录要也。贞元中乐工进曲，德宗令录其要者，因以为名"。[①]绿腰舞的特点是节奏从慢到快，舞姿轻柔优美。且为女子的独舞。而从白居易的文字中了解到，《绿腰》是贞元年间（公元 785-805），乐工献给德宗的乐曲。德宗命令乐工将其中最精彩的一部分节录出来，于是便产生了《录要》一名的说法。直到后世才被称为《绿腰》。而且也为《绿腰》编配了舞蹈。唐代诗人李群玉在《长沙九日登东楼观舞》中写道："南国有佳人，轻盈绿腰舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。翩如兰苕翠，婉如游龙举。越艳罢前溪，吴姬停白纻。慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。"诗中的文字生动而又详实的记录下来绿腰舞的特点，女子独舞，舞者身穿的舞衣是衣襟修长，且袖子很长，而舞蹈动作也是以舞袖为主。速度由徐缓转为急速，流畅的舞步，曼妙的舞姿。由此可见，《绿腰》舞还是保留了很多中原乐舞的特色。《绿腰》舞流传的范围也是十分广，在长沙，舞伎也在表演《绿腰》。虽然长沙离京城一点也不近。"《绿腰》还曾传到过青藏高原。在吐蕃赞普宴请唐朝使者的时候，乐工曾经演奏过此曲"。[②]

而《绿腰》在当时也被琵琶演奏家段善本演奏过，名为《新翻羽调绿腰》。

[①] 关也维：《唐代音乐史》，北京，中央民族大学出版社，2006 年版，第 67 页。
[②] 王克芬：《中国舞蹈通史》（隋唐五代卷），上海，上海音乐出版社，2010 年版，第 32 页。

白居易在《杨柳枝词》中写道："《六幺》《水调》家家唱"，五代著名画家顾闳中的画作《韩熙载夜宴图》（图 1-11）中王屋山舞《绿腰》就是很好的证据。图中身穿较深蓝色长裙的舞者便是王屋山。从图片上我们可以看到，她是背对观众的，脸部是侧向从右肩探过来。她微微抬起的右脚感觉正要踏下去，而在背后的双手也给人的感觉是要从下面向两边张开，把舞裙的长袖舞动起来。本画的主角韩熙载这会儿正手拿鼓槌敲着大鼓，而在韩熙载的身旁则有一人拍板，另外还有两个人在拍手。虽然乐器不完备，舞蹈场面或许还是一个即兴的场面，但也能了解到在当时的社会中，虽然南唐距离唐代已经有了一百多年，但唐代的遗风还是很好的保存了下来。

图 1-11：五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》节选

图 1-12：莫高窟 445 窟舞伎特写（转自《敦煌石窟全集 17》舞蹈画卷）

敦煌壁画和雕塑在唐代创作目的是宣传佛教、弘扬佛法。然而，这些反映佛国世界壁画的创作素材都是取自生活。从唐代敦煌经变图及佛传故事画中的民俗舞蹈场面来看，我们可以将此分为反映世俗生活和民情风俗的两种舞蹈场景。而盛唐时期的 445 窟里的乐舞图（图 1-12）就极有代表性。这幅乐舞图中的生活气息十分浓重，图正中间的一名舞伎正在乐师的伴奏之下，跳着优美动人的舞蹈。这名舞者背对

着观众，左手高举向上，右手向下轻放于左膝之上，右脚踏地，左脚微抬，给观者的感觉好似在跳与非跳间徘徊。而其动作与五代南唐时顾闳中所画《韩熙载夜宴图》中的舞伎的动作十分相似，所以说这个舞伎跳的舞蹈很有可能就是软舞中的《绿腰》。

2. 软舞《凉州》

另外一个软舞就是产生于今天甘肃武威市（古称西凉）的《凉州》。舞曲《凉州》是《凉州大曲》中的一个舞蹈片段。唐代，用地名给很多乐舞都来命名。《新唐书•志第十二•礼乐十二》中也有过记载："开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若凉州、伊州、甘州之类"。[①]这里要讲的《凉州》又被称为《梁州》。史料记载中的"西凉乐"是在公元 401——432 年间的北凉沮渠蒙逊时期，以西凉的地方音乐并杂以龟兹乐的基础而形成的一种的十分具有地方特色的音乐。而位于凉州的歌舞乐伎来到中原的时间却是远早于北凉。而是在前赵（公元 318——329 年），就已经来到了中原。《晋书 • 刘曜传》记载到：凉州刺史慑于匈奴人 28 万的兵力，于是 "遣使称藩，献马一千五百匹，牛三千头……女妓二十人及诸珍宝珠玉，方域美货不可胜记"。[②]而当刘曜当上皇帝之后，之前那些凉州歌伎被当做凉州地产的进贡给了刘曜，于是这些凉州的歌舞伎人就将凉州的歌舞艺术带入到了中原。而这些歌舞伎人的到来，比《西凉乐》的形成还要早约有 100 年，由此可知，史料中写到的从周代隋代以来，管弦乐曲子有数百首之多，多数曲调都是用西凉乐。而这是有历史渊源的。

唐代的《凉州》，有琵琶曲，歌曲和舞曲。《凉州》本是宫调曲，在《新唐书 •志第十二 • 礼乐十二》中记载："凉州曲，本西凉所献也，其声本宫调，有大遍、小遍。贞元初，乐工康昆仑寓其声于琵琶，奏于玉宸殿，因号玉宸宫调，合诸乐，则用黄钟宫"。[③]同样在唐诗中，许多诗人的作品中都提到了《凉州》。以下举例其中一首：

李频在《闻金吾妓唱梁州》："闻君一曲古梁州，惊起黄云塞上愁。"凉州歌舞伎人来到中原之后，周、隋以来的数百首管弦杂曲用的多数都是"西凉乐"；直到唐代，"西凉乐"也是非常盛行，更是被加入到九部乐和十部乐中。在这五、六百年间，西凉乐经久不衰。而在《凉州大曲》方面，从唐诗的反映中来看，乐

---

① 【宋】欧阳修，宋祁撰：《新唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 476 页。
② 王克芬：《中国舞蹈通史》（隋唐五代卷），上海，上海音乐出版社，2010 年版，第 38 页。
③ 【宋】欧阳修，宋祁撰：《新唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 478 页。

器的种类有 9 种，分别是笙、萧、笛、羌笛、筚篥、管、琵琶、鼓、笳（胡笳）。……在《西凉乐》中出现过的乐器，《凉州》中也几乎出现过。这在一定程度上也可以证明《西凉乐》与《凉州大曲》以及摘自《凉州大曲》中的软舞《凉州》在风格上的一致性。

那《凉州》舞的舞姿又是怎么样的呢？《凉州歌第一•排编第二》中有："鸳鸯殿里笙歌起，翡翠楼前出舞人"。[①]张祜的《悖拏儿舞》中写"春风南内百花时，道唱《梁州》急遍吹。揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿"。这首诗里写道悖拏儿听到节奏较快的破这一段时，随手就拿来手边的一个金碗，开始即兴跳舞。这种手拿各种食用的餐具或者头顶餐具在当代的中国少数民族中还有保留，譬如新疆维吾尔族的《盘子舞》、蒙古族的《盅碗舞》等等。

接下来我们来看的就是唐代舞蹈中的另外一种——健舞。在《教坊记笺订》中记载到的健舞有"《阿辽曲》、《柘枝》、《黄麞》、《拂林》、《大渭州》、《达摩之》"。[②]而在《乐府杂录》中记载的健舞则是："《棱大》、《剑器》、《阿连》、《胡旋》、《柘枝》、《胡腾》"。这些舞蹈在隋唐之前虽然就已经流传进入广袤的中原大地，但是没有准确的名称，泛泛而称为"胡舞"。直到隋唐时期，才有了精准的名字。

图 1-13：初唐 220 窟壁画一角跳胡旋舞的舞伎（转自《敦煌石窟全集》音乐卷）

① 王克芬：《中国舞蹈通史》（隋唐五代卷），上海，上海音乐出版社，2010 年版，第 40 页。
② 【唐】崔令钦撰，任半塘笺订：《教坊记笺订》，北京，中华书局，2012 年版，第 30 页。

3. 健舞《胡旋舞》

胡旋舞（图 1-13）这种从中亚流传进中原大地的舞蹈，白居易在《胡旋女》中告诉我们："天宝末，康居国献之。"可以得知，这种舞蹈是来自康国（今乌兹别克斯坦的撒马尔罕一带）。当时的康国是被唐代安西大都护府所管辖。白居易在《胡旋女》中写道："胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟"。从文字的记载中可以了解，五弦和鼓一响起，双袖就举了起来，应声起舞，舞姿多变，速度急促，感觉就像是空中的雪花和地面的蓬草在飘舞，舞者跳的左旋右转的，似乎都不知道什么叫做疲惫。舞者转动的速度连车轮和旋风的都与其无法相比。由此可以联想，胡旋舞的速度之快，旋转的动作也是十分轻巧。南北朝时期康国乐就已经传入到我国，盛行的时间却是唐天宝年间，这也足以证明流行的时间之长。

胡旋舞的伴奏乐器以鼓为主，琵琶可能也是有的。此种舞蹈多数情况之下为女子跳，形式有独舞，也有三人或者四人跳的。后期的时候也有男子来表演胡旋舞。《新唐书•志第十一•礼乐十一》中写到："胡旋舞，舞者立球上，旋转如风"。[①]而在莫高窟 220 窟中的经变图上我们所能看到的舞者是在一块具有西域风格的小圆毯上飞速的跳着胡旋舞。所以说这两种形式可能同时存在，不能随意排除任何一种。在这幅《东方药师净土变》中的两个伎乐天，立于小圆毯上，一只脚在膝盖处，一只脚虽然立在小圆毯上，可是却是翘脚的姿态，舒展双臂，身上的飘带飘荡在空中，可以感受到急转如风的舞姿。壁画中的舞蹈动作与《胡旋舞》很相似。

4. 健舞《胡腾舞》

胡腾舞同样来自西北少数民族的舞蹈。在唐代的记载中，都说是"石国胡儿"或者"凉州胡儿"所跳。胡腾舞，来自于石国。从称呼上就可以看出来。而又被称呼为"凉州胡儿"是因为胡腾舞从石国流传到中原的时候，是必须要经过现在甘肃河西走廊的古凉州一带。所以说，凉州一带的舞伎是最先接触到这种舞蹈的。

唐代诗人刘言史在《王中丞宅夜观舞胡腾》一诗中是这样描写胡腾舞。"石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，

[①] 【宋】欧阳修，宋祁撰：《新唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 470 页。

横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月”。诗歌中的第一句描写出的胡腾舞的速度是急如飞鸟。第二句记录的是跳胡腾舞的舞伎所着的衣物是尖顶的蕃帽，胡衫的款式是典型的胡人衣服的款式两袖窄小，面料则是细毛布或细棉布。第三句说手中的葡萄盏抛下之后，舞者纵身一跃，束腰用的绑带都叮咚作响，可见其速度之快。舞者的脚步的多变性，色彩缤纷，伴奏的琵琶与横笛的速度更加快速，让四座的宾客看的目瞪口呆。舞者强有力的腾踏与旋转的动作，使得脚下的朱毛都掉了，感觉好似雪花飘落。最后一句则告诉读者，等入夜之后，舞蹈与音乐已经结束，观客的酒席也结束，从木槿花中观望到一抹残月。

另一位诗人李端在《胡腾儿》中也详尽的描写出胡腾舞的舞者衣着，舞姿，以及舞者的来源地和外貌特征。诗中写到跳胡腾舞的舞伎是来自凉州肌肤白皙鼻梁高挺的胡人，桐布轻衫前后一卷，葡萄长带向一边垂下。舞伎在演出之前需要用本民族的语言先念一段语言，整理好衣袖，才开始跳舞。记载的舞蹈动作特点则有扬眉动目，反手叉腰，东倾西倒。走圆场的时候，急促的脚步时刻应合着音乐的节奏。从而也可以证明此舞蹈是男子独舞，以跳跃著称，舞姿矫健有力。

在西安东郊唐代苏思勖墓中出土的一副乐舞图（图 1-14）中，呈现给大家的便是一名深眼窝高鼻梁的头包白巾满脸胡须的男子站在一块毯子上跳舞。左右两侧均为乐师伴奏。这幅《乐舞图》原绘于墓室东壁，胡腾舞者居于画面正中，无疑是画面的主角；两侧的乐队，则起烘托的作用。乐队成员，皆似汉民族模样，衣着也为汉人衣冠，但所执的九种乐器中，既有西域使入内地的胡乐乐器如箜篌、筚篥、琵琶、铜钹、横笛（横吹或羌笛），还有汉族传统乐器筝、笙、排箫和拍板。汉人乐师用胡汉不同种类的乐器奏起欢快的乐曲，胡人舞师随之跳着奔放的胡腾舞蹈，展现了一幅胡汉民族同台乐舞的情景和中外乐舞交织的画面。这也正是唐代各民族友好交往、和睦相处的生动例证，是不同文化艺术交流与融合的真实再现。《乐舞图》如实反映了盛唐时期高官贵族的行乐生活，直观再现了当时流行乐舞的风貌，画面看似简单，内涵却十分丰富，并且有时代典型性，是我们研究唐代乐舞、认识唐代社会的很有价值的史料。

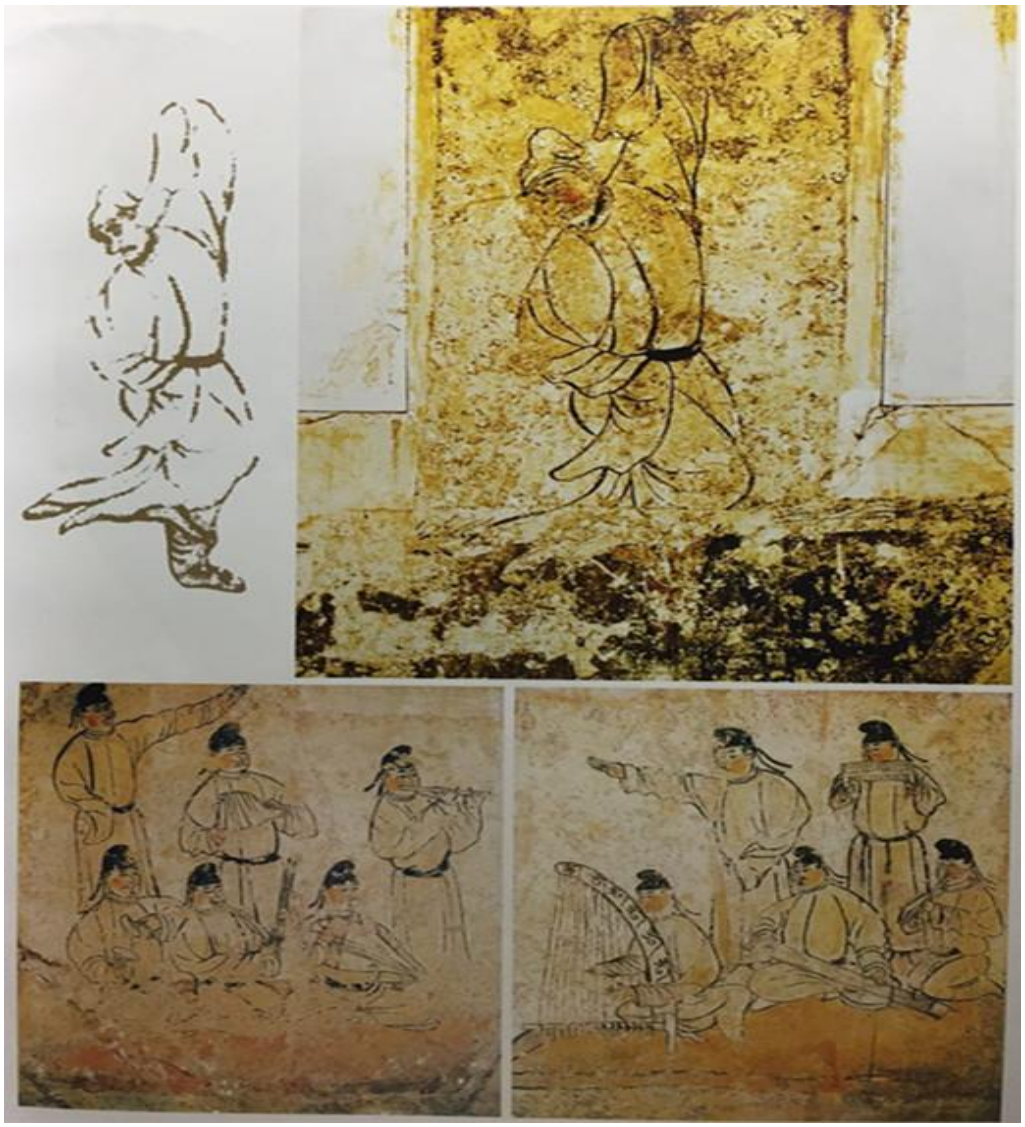


图 1-14:苏思勖墓葬中的乐舞图 转自《中国舞蹈通史》(隋唐五代卷)

西域乐舞除在健舞和软舞中影响颇深，在群众舞蹈中也有不可忽视的影响力。由于在唐代，对外交流十分频繁，很多外国人士和少数民族人士都居住在长安，将他们自己的文化带入到广阔的中原大地。有一些群众性质的民间风俗舞蹈，就在这样的环境之下开始流传起来。著名的泼寒胡戏便是一个典型例子。泼寒胡戏，别名浑脱、苏幕遮、乞寒舞，其是一种风俗性歌舞活动，通常都是在腊月举行。传入中原的时间是在南北朝。由于其活动场面非常庞大、时令性和宗教性又十分强烈，因此深受龟兹、康国等国人民喜爱。而伴奏乐器也是大鼓、琵琶、五弦、笛等中西乐器的合璧。泼寒胡戏在玄宗时期被禁止，原因是部分大臣认为其具有伤风败俗的性质。“唐天宝十三年（754），太乐署将水调《苏幕遮》保持原名并流传下来，而沙陀调的《苏幕遮》改为《万宇清》、金凤调《苏幕遮》改为

《感皇恩》”。[①]20 世纪初在新疆库车发掘的舍利盒（图 1-15，1-16），盒上清楚的呈现出 21 人组成的乐舞图，为泼寒胡戏的表演形式提供了难能可贵的资料。

图 1-15：转自《中国舞蹈通史》(隋唐五代卷)

图 1-16：转自《中国舞蹈通史》(隋唐五代卷)

据《旧唐书·音乐志》所载，“……魏世共隋咸重之。工人平巾帻，绯褶。白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口

[①] 韩娇艳：《隋唐龟兹乐部考》，郑州，河南师范大学 2013 级硕士毕业论文，第 39 页。

袴，五彩接袖，乌皮靴”。[1]从《旧唐书》的记载中我们可以了解到西凉乐中的舞蹈有白舞和方舞两种。白舞为一人舞，方舞为四人舞。方舞的服饰与中原的清商乐和西域龟兹乐、安国乐的服饰都是有相同之处。

西凉乐舞饰	假髻、玉支钗、紫丝布褶、白大口袴、五彩接袖、乌皮靴
清商乐舞饰	碧轻纱衣裙襦、大袖，绘有云凤图案；漆鬟髻、饰以金铜杂花，状如雀钗；穿锦履
龟兹乐舞饰	红抹额、绯袄、白袴帑、乌皮靴
安国乐舞饰	紫袄、白袴帑、赤皮靴

表 1-17：西凉乐、清商乐、龟兹乐、安国乐舞者服饰对比图

西凉乐中的舞曲是《于阗佛曲》。从使用成分来看，此舞曲含有印度佛曲的成分。而从舞蹈风格来看，又十分得体的保留了中西两种舞蹈风格，却还是以中原风格占得比例多一些。而在敦煌壁画中也是可以寻觅到西凉乐中的舞蹈——方舞的踪迹。在晚唐 156 窟中有两副著名的壁画，一副是《张议潮统军出行图》，另外一幅就是《宋国夫人出行图》（图 1-18）。宋国夫人乃是张议潮的夫人，在这幅出行图的最前方有四位舞女围成一个圈在跳舞，舞者四人分别梳高髻，舒展长袖，披巾，长裙拖地，分站四方，扬袖起舞。这个场景在《旧唐书》的记载中似曾相识。那由此可以认为这个舞蹈图便是西凉乐中的方舞。

图 1-18:莫高窟晚唐 156 窟北壁下部《宋国夫人出行图》乐舞场面[2]

[1]【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1068 页。
[2] 王克芬：《敦煌石窟全集 17》（舞蹈卷），香港，商务印书馆，2001 年版，第 166 页。

二、“龟兹乐”与“西凉乐”的历史面貌

（一）龟兹与西凉的历史概况

1. 龟兹国的历史

龟兹在我国古代，是著名的西域大国之一，又称丘慈、邱兹、丘兹。汉唐时期中央政府为方便管理西域地区，均将政权机构设立在龟兹。同时龟兹也是唐代安西四镇之一。“在历代汉文典籍中，龟兹的叫法有许多种同样的名字不同的写法。譬如《汉书》、《后汉书》、《三国志》、《晋书》、《魏书》、《梁书》、《周书》、《北史》、《隋书》、《唐书》均写成龟兹，《新唐书》中写成丘兹、屈兹，《元朝秘史》写成苦先、曲先等。而在一些佛教著作中，西晋竺法护所译《申日经》为归慈；《水经注》引道安《释氏西域记》称屈茨；梁僧佑《出三藏记集》称拘夷；玄奘《大唐西域记》称屈支；龟兹沙门礼言《梵语杂名》称归慈、俱支那、俱支囊；慧超《往五天竺国传》称龟兹；悟空《入竺记》称丘慈、屈支；慧琳《一切经音义》卷四引《密迹金刚力士经》卷一称邱兹”。[①]这里的写法虽有不同，但指的都是龟兹。我们现在一般指的都是狭义的龟兹，专指包括今天的库车、沙雅、新和三县范围的古龟兹绿洲和拜城盆地。

龟兹在历史文献中最早出现在东汉班固所撰的《汉书·西域传》。班超在永元六年（公元 94 年），发动龟兹鄯善等八个国家的兵力去讨伐焉耆王。这个时期，西域才真正统一，同时将西域都护府迁到了经济文化最为发达的龟兹绿洲。

公元 382 年（前秦建元十八年）苻坚之大将吕光率兵七万伐龟兹，由于龟兹王的不投降，吕光便决议讨平龟兹。到了贞观二十年（公元 646 年），唐朝彻底统一了西域，将安西都护府从之前的西州迁到了龟兹，从此更好有效地统治着广大西域地区，让西域人民更加信服唐朝。

龟兹国利用其丝绸之路要冲这个得天独厚的地理位置，把东西方的优秀文化汇聚于此，创造出灿烂辉煌的龟兹文明。

2. 西凉国的历史

西凉是东晋时期北方十六国之一，在今甘肃省西北部。西凉自汉武帝建武威郡以来名字更换了许多次。羌族统治河西走廊时称姑臧，西汉建武威郡，东汉称西凉。其疆域最大的时候占领了甘肃省的绝大部分领土，甚至延伸到周围几省，史称凉州。而关于凉州的来历在《晋书》中写道：“汉改周之雍州为凉州，盖以

[①] 苏北海：《丝绸之路龟兹研究》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，2010 年版，第 1 页。

地处西方，常寒凉也”。[①]“北魏统一了北方之后，在河西地区设置了十个郡并瓜州。西魏时曾设立西凉州，治所在今甘肃张掖西北部，废帝时改名为甘州。武威郡、张掖郡和酒泉郡是隋朝时期在河西地区设置的区域。唐朝在河西地区设置了凉州武威郡、沙州敦煌郡、瓜州晋昌郡、甘州张掖郡、肃州酒泉郡，并在新疆东部设置伊州伊吾郡”。[②]这个地域的人种从汉朝至唐代，世代繁衍生息的主要有匈奴、小月氏[③]、卢水胡[④]、鲜卑、氐[⑤]、羌及汉族。西凉太祖李暠被唐朝皇室尊为先祖，唐玄宗李隆基天宝二年（753 年）追尊为兴圣皇帝。因其统治地区古为凉州，故国号为“凉”，又位于凉州西部，故名“西凉”。[⑥]

（二）西域音乐盛行的原因

中国与西域的广泛交流可以追溯到汉朝，西汉初期国力不济，财政又十分匮乏，导致国家呈现出一片衰败的景象。而北方的匈奴则是以畜牧业为主，过着逐水草和涉猎的幸福生活。到公元二世纪时，匈奴的势力范围逐渐扩大。此时的匈奴号称有三十万兵力随时可以征战，并多次深入到中原地区，掠夺人畜，劫夺财物，严重威胁西汉初期的政权。公元前 138 年和公元前 119 年，汉武帝派遣张骞先后两次出使西域，最初的目的是联络公元前 2 世纪以前居住在中国西北部、后迁徙到中亚地区的游牧部族—大月氏[⑦]和连接东西方草原交通的最重要民族之一的乌孙一起去夹击匈奴，但事与愿违，并没有达到预期目的。但是这次出使西域却为汉代西域都护府的建立创造了很好的条件，同时也推动了乌孙[⑧]与汉朝的结盟。同时也进一步加深了西域诸国与中原的经济、政治和文化艺术的沟通。张骞出使西域最重要的成绩便是促进了中原与西域经济和文化间的相互交流。这一举动便是对后世影响极为深远的“凿空之行”。而在音乐上最突出的体现则是通过

---

① 洪涛：《五凉史略》，北京，中国社会科学出版社，1992 年版，第 2 页。
② 白翠琴：《西凉乐探幽》，郑州，《寻根》，1995（03），第 4 页。
③ 小月氏：第一种解释为古族名，公元前 121 年（汉武帝元狩二年），霍去病定西河地，小月氏出山，与汉人杂居。共有七个大种，分布在湟中及令居，称“湟中月氏胡”。另有数百户在张掖，称“义从胡”。第二种解释为古西域国名，公元 5 世纪前期，大月氏贵霜国王寄多罗南侵北天竺，占领五国，命其子在乾陀罗为王，都富楼沙（今巴基斯坦白沙瓦），称小月氏国。5 世纪后期被嚈哒所灭。
④ 卢水胡：卢水胡是汉代至南北朝时期活跃于中国西北的少数民族。
⑤ 氐：中国古族名。原在中国北部和西部的广大地区游牧。从东汉起陆续内迁，主要居住在今陕西、甘肃、四川等广大地区。从事畜牧、农业。魏晋时大量接受汉族文化和生产技术。历史上曾建立过仇池、前秦、后凉等国。
⑥ 徐俊：《中国古代王朝和政权名号探源》，武汉，华中师范大学出版社，2000 年版，第 120-121 页。
⑦ 大月氏：公元前 2 世纪以前居住在中国西北部、后迁徙到中亚地区的游牧部族。
⑧ 乌孙：乌孙人是汉代连接东西方草原交通的最重要民族之一，乌孙人的首领称为“昆莫”或“昆弥”。公元前 2 世纪初叶，乌孙人与月氏人均在今甘肃境内敦煌祁连间游牧，北邻匈奴人。乌孙王难兜靡被月氏人攻杀，他的儿子猎骄靡刚刚诞生，由匈奴冒顿单于收养成人，后来得以复兴故国。

张骞输入进中原地区的《摩诃兜勒》以及“胡角横吹”。

这一次著名的“凿空之行”将原本并不畅通的区域变得联系更加紧密，交流与互动变得更加频繁。同时也将原本较小规模的接触升级为国家与地区之间的交流，民间的往来互动也是越来越频繁。广阔富饶的中原地区此时开始正式打开国门与神秘的西域各国进行国家之间的交流。丝绸之路打通以后，中原土地出现了很多胡夷之乐。而早期的胡夷之乐，是作为战利品或者是进贡品输入进来的，它们是皇族和贵族才有资格享受的奢侈物品。秦汉时期就已经有的音乐上的交流，延伸至南北朝的音乐交流，甚至继续延伸至隋唐时期的胡乐输入以及七部乐、九部、十部乐的最终确立，使西域音乐与中原文化的交流与融汇达到新的高度。

西域音乐在这个时期出现的大规模东渐，无疑是因为中国统一之后，各民族之间的频繁的交流与良好的融合，使得西域音乐的东渐有了滋生的土壤。由于内地政权对西域建立了统辖关系，使西域和内地的关系倍加紧密。很多少数民族的人民入主中原，为中原带来了新鲜的血液。南北朝时期开始，频繁的商业贸易往来将人们的距离拉得更近。而敦煌所处的位置在此时期又是中西贸易的一个中心。这样，自南北朝开始，一直到隋唐，河西地区的人民对于音乐的中西合璧性作出了巨大贡献。又因为西汉末年，印度的佛教经西域传入广大中原地区，魏晋南北朝时，连年战乱导致的经济危机，使得百姓生活十分困苦。于是人民将精神寄托于佛教，又恰逢统治阶级大力提倡佛教，促成各少数民族到处修建寺庙、佛塔、石窟。正如此，我们才可以在莫高窟的壁画中看见许多内容与佛教相关的壁画，而在这些壁画中，能工巧匠们又和生活相融合，包含了很多音乐元素在精美的壁画中。

三、隋唐宫廷中的西域音乐

（一）隋唐时期的龟兹乐及西凉乐

1. 龟兹乐的形成

西域乐舞，顾名思义就是从西域传入中原的音乐与舞蹈。“中国古时对西方各地，不论印度，波斯，埃及，欧洲，都包括在西域这一名下。而另一方面却又将略当于今天新疆天山南路的地方，专称西域”。[①]这里的西域指的是狭义的西域，即指汉代以来玉门关、阳关以西地区的总称。我国历史上第二次民族大融合时期便是在魏晋南北朝时期，此时的北方胡族活动尤为突出。而沿途的龟兹、高昌、敦煌，凉州等地，既是贸易重镇，同时也是文学艺术的集散地，又傍着举世闻名的丝绸之路，促使少数民族优秀的文学艺术渐渐传入中原地区。

南北朝后期，在中原大地上出现了不少以少数民族和外国名字命名的音乐。其中就有龟兹乐、疏勒乐、西凉乐等。这些风格别致的音乐传入中原之后，极大丰富了我国的传统音乐，促进了民族音乐的发展。

隋代建国时间非常短仅仅只有 38 年，但是隋代却建立了很多影响后世的政治制度和文化策略，隋朝的盛世也吸引着境内少数民族和周边国家如高昌、倭国、高句丽、新罗、百济与臣服的东突厥等国。而它们皆深受隋朝文化与典章制度的影响。隋代的音乐发展深受前朝影响，又因为与周围国家还有少数民族有所交流，慢慢地将外来音乐吸收进中原音乐当中，于是在隋朝初年便有各种外国音乐和少数民族音乐被统治者列入七部伎。

进入唐代，音乐所展现出的繁荣景象，这是大家不可否认的事实。然而在后人的眼里唐代音乐却呈现出一派异常复杂的景致。“音乐史学界对于唐代音乐的划分，一般划分为初唐、中唐和晚唐。国外专家岸边成雄也把唐代音乐分为初唐、中唐和晚唐三个时期。”[②]雅乐、俗乐和胡乐三足鼎立时期是在初唐。中唐是胡乐和俗乐相融合的时期，而到了晚唐则是雅乐和俗乐彼此对立的时期。

龟兹伎，即龟兹乐。属于帕米尔高原以东的伎乐，是西域系六伎之一。龟兹乐东传的最早记录是公元 386-432 年之间，这时正逢后凉吕光率兵与龟兹发生战争。之后，吕光把一支完整的龟兹乐队、龟兹乐曲和“奇伎异戏”带到了中原地区。《隋书·音乐志》中记载：“龟兹者，起自吕光灭龟兹，因得其声，吕氏亡，其乐分散。后魏平中原，复获之，其声复多变易，至隋，有西国龟兹、齐朝龟兹、

[①] 【日】羽田亨：《西域文明史概论》（外一种），北京，中华书局，2005 年版，第 9 页。
[②] 李西林：《唐代音乐文化研究》，北京，文化艺术出版社，2014 年版，第 17 页。

土龟兹凡三部，开皇中（公元 581-600 年）其器大盛于闾闬。”[①]吕光西征的时间为前秦符坚二十一年（公元 385 年）。由此证明龟兹乐传入中原最早的记录是公元 4 世纪。

公元四世纪兴起，七世纪达到顶峰的龟兹乐被称为“胡乐之首”，在西域乐舞中最为兴盛。从南北朝时期传进中原大地之始，就一直是深受人们喜爱的少数民族音乐，影响力很大。龟兹乐中的乐器的种类分的很详细，而龟兹乐队编制也是比较完备。

隋朝初期，龟兹乐被列入七部乐；隋大业中，被列入九部乐。“管弦伎乐，特善诸国”是唐玄奘给予特色鲜明的龟兹乐的评价。音乐、舞蹈、戏剧三个部分是龟兹乐的重要组成部分。其流行的乐器在《隋书·音乐志》和《旧唐书·音乐志》中的记载是一样的。分别是：竖箜篌、琵琶、五弦、笙、横笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜拨、贝等乐器。而在《新唐书·礼乐志》中则少了羯鼓，增加了弹筝、侯提鼓、齐鼓、檐鼓等 18 种乐器。从以上资料做一对比，我们会发现乐器的种类基本一致，但会有少许不同，很多乐器随着时代的发展，都会做出适当的调整。但是不论怎么调整，鼓类乐器在龟兹乐中都扮演着非常重要的角色。

特色鲜明的龟兹乐舞，深受广大人民群众的喜爱。唐初的音乐体制完整继承了隋代的“九部乐”，贞观十四年又将“燕乐”列为诸乐之首，形成了唐代的“九部乐”。将“高昌伎”加入“九部乐”是在唐太宗统一高昌之后。至此，形成了唐代的“十部乐”。而“龟兹伎”却一直被保存下来。

2. 西凉乐的形成

西凉位于凉州国西部。古凉州地处河西走廊，自古以来地理位置就十分重要，是西域与中原地区往来的交通要道，也是必经之地。当地经济繁荣，音乐也非常发达。西凉的音乐成就在我国音乐历史上占据很高地位。从历史文献和敦煌壁画中我们可以了解到，西凉乐的渊源是在西域，但因为西凉的地理位置十分特殊，一直都是东西方文化交汇的地带，又因为丝绸之路的开通，西凉地区的乐舞就不断吸收少数民族还有中原汉民族的音乐文化并充分融合，在南北朝又通过宫廷和寺院的传播，使西凉乐得到了进一步的成长。形成独具特色的音乐。开启了自南北朝开始到隋唐长达 5 个多世纪，历久不衰，深受统治者喜爱的具有浓郁地方特

[①] 宋博年，李强：《丝绸之路音乐研究》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，2009 年版，第 94 页。

色的乐舞艺术。狭义的西凉乐就是指隋唐时期七部乐、九部乐和十部乐中“西凉乐”的专称。广义就泛指具有西凉地方风格的西域乐舞。西凉乐的内容初期包括有音乐、舞蹈、杂技等。到了中唐，出现了以“西凉伎”命名的诗歌标题。

自古以来河西地区就广泛聚集着能歌善舞的少数民族，而乐舞又是少数民族人民生活中不可或缺的一部分。因此享有歌舞之乡的美誉。唐代诗人岑参曾经写过：“凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。”[①]充分印证了凉州人民热爱歌舞的程度。

西凉乐形成的时间大约是公元 301-431 的魏晋时期。西凉乐的初期发展阶段是十六国和南北朝时期。晋永嘉之乱以后，许多避难的中原人士流亡到凉州地区，中原旧曲随之也流向了河西地区，并慢慢的与西域音乐相融合。在十六国前期，天竺国曾经送给前凉的刺史张轨乐工 12 人，乐器 1 套。其中有笛子、琵琶、凤首箜篌、五弦、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钱、贝等，并带来了不同的天竺的曲调。大约到公元 431 年，北魏太武帝平定河西之后，得到了这种融合音乐，遂称之为西凉乐。到了北魏的北周时期，西凉乐中又融合进来了鲜卑族的音乐，此时西凉乐被尊称为“国伎”，也就是国家的音乐。《隋书•音乐志》曾记载：“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为‘秦汉伎’。魏太武既平河西得之，谓之‘西凉乐’。至魏、周之际，遂谓之‘国伎’。”[②]西凉乐极盛时期是在隋唐。隋代初年，国伎被定为七部伎之一；隋炀帝将国伎改名为西凉伎，礼毕伎就是改名之后的文康伎，并添加康国伎和疏勒伎。至此，隋代九部乐正式形成。唐代，西凉乐也一直保留在十部乐中。

西凉乐的乐器从《隋书•音乐志》卷十五载：“西凉乐，有钟、磬、弹筝、掐筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钱、贝等十九种，为一部”。《新唐书•音乐志》卷二十载:“西凉伎，有编钟、编馨，皆一；弹筝、掐筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、筚篥、小筚篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、檐鼓，皆一；铜钱二、贝一”。《旧唐书•音乐志》卷二十九：“西凉乐，钟一、磬一、弹筝一、掐筝一、卧箜篌、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一、笙一、箫一、筚篥一、小筚篥一、笛一、横笛一、腰鼓一、齐鼓一、檐鼓一，铜拔一、贝一。编钟今亡”。《唐六典》卷十四《西凉伎》条:“有钟一架、磬一架、弹筝一、掐筝一、小箜篌、竖箜篌一、琵琶一、

[①] 萧涤非，程千帆，马茂元，周汝昌，周振甫，霍松林等撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海，上海辞书出版社，1983 年版，第 610 页。

[②] 吉联抗：《隋唐五代音乐史料》，上海，上海文艺出版社，1986 年版，第 63 页。

五弦琵琶一、笙一、箫一、筚篥一、小筚篥一、长笛一、短笛一、腰鼓一、齐鼓一、檐鼓一，铜钱一、具一”。

从以上史籍资料的记载中我们发现乐器的记录基本一样，稍有不同。《唐六典》中所记载的乐器具其实应该是其他文献中所记载的贝，这里可能是误记。从中也可以看出来，西凉乐所使用的乐器有中国传统的乐器，也有西域传过来的乐器。不可否认，西凉乐是中西文化相糅合的产物。西凉乐与龟兹乐这两种少数民族音乐，在南北朝末期，已对中国音乐的发展产生的影响不可忽视。《旧唐书•音乐志》记载：“自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐。”[①]“以龟兹乐为代表的西域音乐在吸收了东西方文化的菁华后逐渐发展起来，后来又对东亚、西亚、南亚的文化产生了一定的影响。”[②]由于西凉乐的发源地在河西走廊，敦煌又在河西走廊这一带上，所以西凉乐在敦煌壁画中的体现相对较多。

（二）隋代七部乐与九部乐

燕乐即宴乐。燕乐在史书中最早的记载出现在《周礼•春官》中。燕乐的意思则为周代宴享宾客时所用的音乐，到了隋唐时期就变成了一个泛称，只要是统治者在娱乐性场合所使用的各种音乐，都被称为燕乐。隋唐时期燕乐的基础是在民间。正是有各族人民共同的创造，进而丰富了隋唐燕乐的构成。

在《隋书卷十五 • 志第十 • 音乐下》中记载到：“始，开皇初定令置七部乐：一曰‘国伎’，二曰‘清商伎’，三曰‘高丽伎’，四曰‘天竺伎’，五曰‘安国伎’，六曰‘龟兹伎’，七曰‘文康伎’。……及大业中，炀帝乃定‘清乐’、‘西凉’、‘龟兹’、‘天竺’、‘康国’、‘疏勒’、‘安国’、‘高丽’、‘礼毕’，以为九部。乐器、工衣创造既成，大备于兹矣”。[③]隋代确定的这些伎乐都是以兄弟民族或者是周围国家名字来命名的。

而隋代开皇初年为了适应皇室贵族宴饮游乐的需要，便以法令的形式确定了汉民族和西域胡族相结合的宫廷燕乐，据宋代沈括《梦溪笔谈》记载：“先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，和胡部为燕乐”。[④]这也为唐代音乐的发展奠定了深厚扎实的基础。

[①] 【后晋】刘昫：《旧唐书•音乐志》（第四），北京，中华书局，1975 年版，第 1068 页。
[②] 周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，1987 年版，第 73 页。
[③] 吉联抗：《隋唐五代音乐史料》，上海，上海文艺出版社，1986 年版，第 62 页。
[④] 李西林：《唐代音乐文化研究》，北京，文化艺术出版社，2014 年版，第 200 页。

（三）唐代燕乐中的九部乐与十部乐

自古以来，我国的音乐就有雅俗之分。顾名思义，雅乐就是专供帝王郊祭、朝贺大典上所使用的音乐。而俗乐，一般泛指各种民间音乐。由于雅乐在内容上很少创新，形式又过于隆重，所以慢慢的就开始衰退。相反，俗乐在隋唐时期却得到了充分的发展。此时的燕乐为宫中所用俗乐的总称。

中原地区乐舞在全面发展的同时，西域乐舞也发展到了顶峰时期。此时期宫廷对各种文化采用“不分华夷，兼收并蓄”的政策，促进了胡乐进一步的发展。特别是在开元和天宝年间，胡乐更加盛行，此项举动造成“洛阳家家学胡乐”的潮流。唐代诗人元稹曾在《和李校书新题乐府十二首·法曲》中写道：“……女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。……”[①]我们从这首诗中可以了解到，胡乐入主了中原地区之后，其影响力是十分厚重。

唐代初期的宫廷燕乐是继承并沿用了隋代的体制。而宫廷燕乐在唐代也被分为狭义和广义。狭义的燕乐就是专指唐代十部乐的其中一部，即唐初张文收创作的“燕乐”，这里特指一个具体乐部的名称。而广义的燕乐是宫中所用宴饮游乐的音乐类型总称。《旧唐书·卷二十九•志第九•音乐二》云：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐”。[②]在贞观十一年（637），把礼毕伎删除。将“燕乐”列为十部乐之首是在贞观十四年（640）。同一年，收复高昌。到贞观十六年（642）时加入了高昌乐，至此唐代的十部乐正式形成。

[①] 傅正谷选释：《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，北京，人民音乐出版社，1991 年版，第 180 页。
[②] 【后晋】刘昫《旧唐书》：北京，中华书局，1975 年版，第 1059 页。

时代	隋		唐		最早传入中原时间
	开皇初	大业中	武德初	贞观十六年	
乐部	七部乐	九部乐	九部乐	十部乐	
分部名			燕乐	燕乐	原创
	清商伎	清商	清商	清商	原有
	国伎	西凉	西凉	西凉	386
				高昌	约 520
	龟兹伎	龟兹	龟兹	龟兹	384
		疏勒	疏勒	疏勒	436
		康国	康国	康国	586
	安国伎	安国	安国	安国	436
	天竺伎	天竺			346-353
			扶南	扶南	
	高丽伎	高丽	高丽	高丽	436
	文康伎	礼毕	（礼毕）	（谯后）	

图 3-1：隋代七、九部乐，唐代九部乐和十部乐对比图[①]

而在隋唐时期，九部乐和十部乐在乐制和舞制上宫廷对其也是做了详细的规定。现归述九、十部乐中的龟兹乐和西凉乐朝廷对其的规定。

人数		4 人
服饰		红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴
乐曲		歌曲：《善善摩尼》 解曲：《婆伽儿》 舞曲：《小天》《疏勒盐》
乐器	弦乐	竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一
	吹奏	笙一、笛一、箫一、筚篥一、其一
	打击	（毛员鼓一）、都昙鼓一、答腊鼓一、腰鼓一、羯鼓一、鸡娄鼓一、铜钹一
乐工人数		20 人
乐工服饰		皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布
备注		隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》。龟兹，古地名，今新疆库车。

表 3-2：龟兹乐

[①] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），北京，人民音乐出版社，1981 年版，215 页。

舞者人数		《白舞》1 人《方舞》4 人
舞者服饰		《方舞》：假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴。
乐曲		歌曲：《永世丰》 解曲：《万世丰》 舞曲：《于阗佛曲》
乐器	弦乐	弹筝一、掐筝一、卧箜篌一、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一。
	吹奏	笙一、箫一、筚篥一、小筚篥一、笛一、横笛一、贝一
	打击	钟一架、（磬一架）、腰鼓一、支鼓一、担鼓一、铜钹一
乐工人数		27 人
乐工服饰		平巾帻，绯褶
备注		西凉，古地名，今甘肃武威。《西凉乐》：“盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声。”

表 3-3：西凉乐

从以上图表内容可以看出，乐部中的演出制度，都是宫廷规定好的，这些乐部都是一整套完整的有规格的演出，是上层社会（宫廷大宴或者皇帝）才可以使用，而不是随便就可以演出的。

不论是七部乐、九部乐还是十部乐，这些乐舞都是中原汉族与西域少数民族以及西域各国的乐舞进行充分的融合与渗透所形成的一种新的独具特色的艺术形式。这是一种既能在宫廷中演出，又可以在民间广泛流传的音乐与舞蹈。此时期出现的各种乐舞，充分说明隋唐时期兼收并蓄中外音乐文化精髓的广阔胸襟。而西域乐舞在七、九、十部伎中地位也是越来越高，从龟兹乐不断往前的排名中似乎可以告诉我们答案。

（四）唐代坐、立二部伎的发展

唐代在多部伎（“九部乐”和“十部乐”）出现之后，又出现了一种新的宫廷燕乐，这就是“坐部伎”和“立部伎”。这两种音乐形式，如何去区分呢？从字面意思可以略知一二。唐代杜佑所撰《通典·乐六·卷一四六》“坐立部伎”一

节载:“燕乐，武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐。至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎，其后分为立坐二部。”[①]《新唐书·礼乐志》云：“又分乐为二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”[②]也就是说，立部伎的演出形式是堂下站着演奏；坐部伎的演出形式是在堂上坐着演奏。而坐、立部伎表演的地方和人数也是不一样的。人数约为 60～180 是立部伎，在室外表演。而人数要求约为 3～12 人是精致的坐部伎，演出地点在室内。在坐、立部伎多部分创作的乐曲均为唐代所作。这种音乐类型的雏形产生在唐太宗，最终确立者是唐玄宗。坐部伎和立部伎总共有 14 部乐舞。《旧唐书·卷二十九·志第九·音乐二》记载：“高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部。今立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐，凡八部。”[③]坐部伎中有乐曲六部，同样在《旧唐书·卷二十九·志第九·音乐二》中云：“坐部伎有燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、破阵乐。”[④]坐部伎中的燕乐又包括四部小型的乐舞，分别是《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》、《承天乐》。这些乐舞成型年代分别是在唐代国力最鼎盛的四个时期分别是太宗、高宗、武后、玄宗。也就是说这些乐舞的演奏的先后次序都是按照年代顺序排出的。

坐部伎和立部伎在唐代是被太常寺管理的。所有的乐工和舞工都是需要经过严格的训练，每年还有一次严格的考核，会评定出来上中下三个不同的等级。十年会有一次大考核，只有通过了这次大的考核才有资格继续留在坐立二部伎中，否则将被淘汰。由此可见，对于坐立二部伎演员的要求是非常严格与苛刻的。在《新唐书·志十二·礼乐第十二》中写道：“……太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”[⑤]如此看来，这段文字大致意思是这样的：太常寺检阅坐部伎，技艺达不到坐部伎要求的人，将被降格至立部伎学习，而在立部伎中也不能达到要求的，将再一次被降格去学习雅乐。

中唐时期的著名诗人白居易在其诗文中描绘过《立部伎》，其中的文字是这样描写立部伎：“……太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。……立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部

[①] 【唐】杜佑撰：《通典·乐六·卷一四六》，北京，中华书局，1988 年版，第 3720-3721 页。
[②] 【宋】欧阳修，宋祁撰：《新唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 475 页。
[③] 【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1059 页。
[④] 【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1061 页。
[⑤] 【宋】欧阳修，宋祁撰：《新唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 475 页。

又退何所任，始就乐悬操雅音。……”[①] 从白居易的诗中记载，我们也能分析出来，对于统治者来说唐代宫廷乐舞是十分被重视的。而且等级制度也很森严。由此可以排个序，那就是坐部伎排第一位，立部伎排第二位，雅乐则排在末尾。

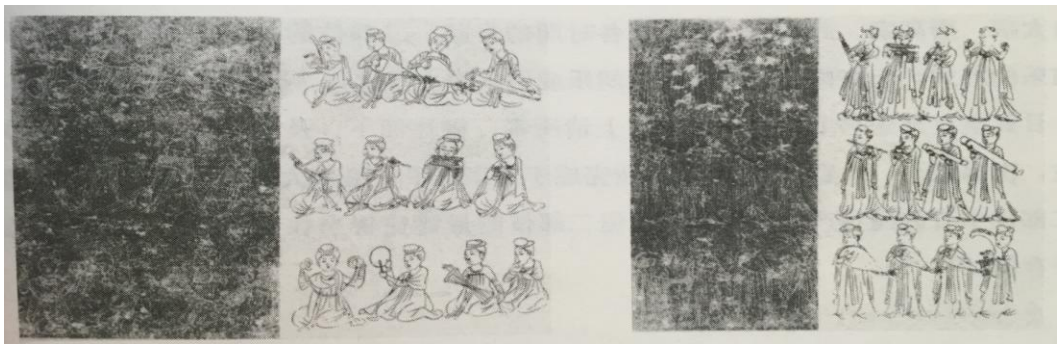


图 3-4： 唐代坐立部伎图[②]

在坐、立部伎中，音乐风格主要是用龟兹乐，同时也有用西凉乐和雅乐的。而伴奏乐器，多数则是龟兹与西凉的少数民族乐器。

《旧唐书·志第九·音乐二》记载：“自破阵乐以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷。……惟庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。……自长寿乐以下皆用龟兹乐，舞人皆着靴，……[③]从这段文字中我们可以看出，自破阵乐以下的乐部都是用龟兹乐，唯独庆善乐用的是西凉乐。而从文字中可以看出，西凉乐的风格是十分闲雅。而龟兹乐则是声音轰动，百里之外都能感受到震慑力，感觉整个山谷都被震动了。由此知道，龟兹乐的音乐风格皆是非常隆重。至此，我们可以了解很多音乐都有西域少数民族音乐的风格，然而却也有两者相融合的崭新风格出现。

唐代初期到安史之乱以前，中原政治局面十分稳定，经济也非常繁荣。周边的少数民族和西域各国就很喜欢与唐王朝进行交流。相互之间文化艺术的频繁互动，促进了优秀的中西文化的碰撞。更因为唐朝的开明国君十分喜爱音乐并大力提倡，无形间对音乐文化的发展也起到了引导和支配性的作用。让全国人民都养成了热爱音乐的良好风气。初唐时期的高祖——李渊就是一位十分热爱音乐的君主，尤其喜爱西域乐舞。而到唐玄宗时期，玄宗对西域音乐的喜爱程度就更明显了。从各种古籍资料中我们可以发现，玄宗对西域音乐的爱，达到了不可比喻的

[①] 傅正谷选释：《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，北京，人民音乐出版社，1991 年版，第 115-116 页。

[②] 此图为出土自陕西省三原县唐李寿（577-630）墓石椁浮雕线刻伎乐图。这两幅都为奏乐图，呈现出来的是坐立两种表演形式，故可能属于坐立二部伎。

[③] 【后晋】刘昫等撰：《旧唐书》，北京，中华书局，1975 年版，第 1060,1062 页。

地步。而玄宗最为喜爱的就是特色鲜明的“龟兹乐”。唐开元和天宝年间是西域乐舞发展的顶峰时期。任半塘先生《唐声诗》写道：“开元以前，中外之声犹相抗；开元后，胡部新声益张，华夏旧声已拙，唯民间情况必仍有不同。”《旧唐书 •音乐志》中也曾说过，管弦杂曲多数使用的是西凉乐，而鼓曲舞曲则多使用龟兹乐。由此可以设想一下当时西凉乐和龟兹乐在唐代俗乐中的地位是很高的。由于玄宗对音乐的狂热热爱并在某一方面对音乐进行大力的提倡，起到了表率的作用。这也逐步将以俗乐为主体的“坐部伎”和“立部伎”的地位逐渐提高，最后占据了主要地位。而传统的十部乐也就慢慢的被坐立二部伎所代替。

早期的莫高窟壁画中乐器的演奏形式多为单人分散演奏。进入隋唐时期由于经变画的产生，音乐场面便以乐队组合的形式。唐代也正是莫高窟发展的黄金时期，而心灵手巧的画匠便将很多现实生活中的事物与生活形态用壁画的形式反映出来，而这些内容多用经变画的形式呈现给大家。现实的宫廷音乐在壁画中的呈现方式便是经变画中的乐队再现。经变画中的音乐内容，多数情况下是出现在说法图中的乐队和歌舞场面。在说法图中画出来的礼佛乐舞，壁画中呈现出来的乐舞场面就是唐代乐舞高度发展的一个真实写照。在敦煌壁画中的很多经变图中都可以看见很多乐队，而这些乐队很大一部分反映给大家的就是唐代技艺高超，精致典雅的坐部伎的演出形式。

莫高窟著名的初唐 220 窟（翟家窟），就是一个保存有大量乐舞资料的洞窟，在洞窟的南壁和北壁都画有十分精湛的壁画，在壁画中画有非常详实的乐队。220 窟又被称为翟家窟，根据《检家谱》、《翟氏碑》和敦煌遗书等资料的记载，我们可知翟氏是自东晋以来世居在敦煌的大姓人家。北周大成元年（579）翟家的后人翟迁在莫高窟立像，唐贞观十六年（642），翟迁的儿子翟通修建 220 窟，到了五代后唐同光三年（925），翟家第九代孙辈的翟奉达又重新的修复了甬道，以此来记录与追忆 220 窟的修建历程。

初唐 220 窟北壁的“东方药师经变图”中有一个大型乐舞阵营，东方药师经变也称为药师经变，同属于净土经变。是根据《药师如来本愿经》所绘制，是敦煌壁画中十分常见的题材。图中（图 3-5）在药师佛前中央绘有 4 位跳对舞的舞伎，在这两侧有着 28 人组成的乐伎阵营正在演奏乐器。这副经变画是整个敦煌壁画中乐队人数最多的一副。左侧乐队中乐手所使用的乐器有：腰鼓、羯鼓、鼗鼓、答腊鼓和鸡娄鼓、横笛、拍板、法螺、铜钹、箜篌、笙、拍板、竖笛、筚篥等，其中还包括一名神态兴致高昂的歌手；右侧乐手使用的乐器包括：腰鼓、都

昙鼓、毛员鼓、2 支横笛、拍板、手鼓、五弦花边琴、方响、筚篥、排箫、筝、竖笛。从演奏的乐器来看，龟兹、西凉、中原乐器都是存在于这幅礼佛乐队中。

图 3-5：初唐 220 窟南壁东方药师经变乐队（转自《敦煌石窟全集》音乐画卷）

对于唐代的划分，历史学家一般以“安史之乱”的爆发时间即唐玄宗天宝十四年（755 年）为界点，将唐代分为前后两个大的时期；“初唐”和“盛唐”是前一时期，“中唐”和“晚唐”是后一时期。对于唐代坐立二部伎的起源时间在学术界虽然争议不断，但也均集中在盛唐之前的这一百多年时间之内。而坐立部伎的活动时间大致也集中在这一时期之内。单纯从敦煌壁画的时间轴来看，壁画中表现的时间跨度远超过现实中坐立部伎活动的时间，这也可以说明二者之间的关联性并不是特别直接。可从大的时间轴上看，初唐 220 窟中的礼佛乐队所呈现出来的演奏形式，是可以归类到坐部伎中。而且之前说过 220 窟“东方药师经变图”的礼佛乐队，演奏乐器格外注重鼓类的配置，由此也可以认为是画工将龟兹乐队搬上了壁画。

牛龙菲先生在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中提出“敦煌壁画中著名的反弹琵琶图像，乃是唐代立部伎中来自龟兹地区的民间乐师创造的带有杂技意味的音乐表演。”[①]立部伎相对于坐部伎来说，立部伎的表现形式则是广场艺术，乐师们在露天的广场站立着演奏，而其中不少乐师都是来自民间。他们保持了民间歌舞乐师参加舞蹈的传统，一边演奏，一边跳舞，气氛十分活跃。往往此时，舞者手边的任何一样物品都会成为舞者手中的道具，而反弹琵琶也就是这样的一个典型。在中唐 112 窟（图 3-6）“观无量寿经变图”中的乐队，由 6 名乐工呈八字对坐组成，左边乐手持有的乐器为：鼗鼓、鸡娄鼓、横笛、拍板；右边乐手持有的乐器为：箜篌、阮咸、琵琶。两队乐伎中间有一反弹琵琶的舞者正在忘情的舞蹈。从图片中显而易见的了解，这六名乐伎，演奏的乐器分别是中原乐器、当地的乐器，还有西域流传进来的乐器，乐器表现出来的是民族的相融合，而乐队的建制，我们根据时间的比较，也可以将它看做是宫廷音乐——坐部伎的生动再现。

[①] 牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州，敦煌文艺出版社，1991 年版，第 533 页。

图 3-6： 莫高窟 112 窟南壁东侧 观无量寿经变中反弹琵琶乐舞

（五）唐代大曲的发展

唐代大曲是包含在燕乐之内的。声乐、舞蹈、器乐、百戏都是燕乐中的一种。而歌舞音乐在唐代占有十分重要的地位。

那什么是唐代大曲呢？是在继承汉代相和大曲的基础上，又接收了西域地区胡族风情的乐舞形式而逐步形成的由音乐、舞蹈和诗歌三者紧密结合的大型套曲。大曲在高度发展的唐代宫廷音乐中，得到了更加充足的发展。“大曲”一名最早见于张骞出使西域带回来的《摩诃兜勒》。在汉代的相和歌中就已经有了大曲的形式，隋炀帝时期，也有《水调》、《斗百草》等大曲的出现。龟兹文献中所记载的 Maha-yakne，就是“大曲”的意思。大曲分为三个部分，并在每一个部分中间又含有若干个乐段。而有关大曲详细的记载最早出现在《宋书·乐志》中。而大曲产生的时间在学术界也有着不相同的看法。汉代是丘琼荪认为大曲的产生时间，晋宋是逯钦立认为的，而王小盾在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中认为大曲产生的时间是魏晋时期。在这里将大曲做结构形式的举例：

“1.散序——节奏自由，用器乐独奏、轮奏或合奏的。2.中序、拍序或歌头——节奏固定，慢板；歌唱为主，器乐伴奏；舞或不舞不一定：拍遍若干遍，慢板；3.破或舞遍——节奏几次改变，由散板入节奏，逐渐加快，以致极快；舞蹈为主；器乐伴奏，歌或不歌不一定；”[①]“宋代沈括的《梦溪笔谈·乐律一》中的

[①] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），北京，人民音乐出版社，1981 年版，第 221 页。

记载则为：元稹《连昌宫词》中有‘逡巡’‘大遍’《凉州》彻。”所谓‘大遍’者，有序、引、歌、瓢、嗺、哨、催、撷、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者。裁截用之，则谓之‘摘遍’。今人‘大曲’，皆是裁用，悉为‘大遍’也”。[①]

乐舞名称	引起	乐曲主体	结束
《商颂•那颂》	以鼓击奏	三段	乱
《大武》		五段	乱
《招魂》		多段	乱
相和大曲	艳（引序）	多节歌曲（曲一解）	趋或乱
清商大曲	弦（乐器演奏）	歌弦	弦或契
唐宋大曲	散序	中序	破

表 3-7：中国古代大型歌舞曲体结构对照表[②]

龟兹乐中的歌曲《善善摩尼》、解曲《婆伽儿》、舞曲《小天》、《疏勒盐》和西凉乐中的歌曲《永世丰》、解曲《万世丰》、舞曲《于阗佛曲》仅从名称上来看，并不是十分像大曲，可能都是一些较为原始的模式。各少数民族将汉族优秀的音乐营养吸收并和自己民族的音乐进行融合最后转化成更加优秀的本民族的音乐，创造出属于自己民族的“大曲”。公元 718 年，产生了第一首著名的大曲——《凉州大曲》。这也是中原音乐与西域少数民族音乐相融合的典型例子。而唐代大曲《凉州大曲》出现之前，也已经有了其他的大曲出现在中原地区。

龟兹乐是由歌曲、解曲、舞曲这三个内容构成。在南北朝时就已经成型。这里的歌曲即声乐曲，解曲常指速度较快的器乐曲，舞曲就是演绎舞蹈时所用的曲子。这三个部分既可以单独成曲，又可以组成套曲。唐代大曲的结构分为散序（器乐曲）、中序（声乐曲）、破（舞曲），二者结构相仿，只是顺序不同。

《善善摩尼》从字面意思分析，与“鄯善”这个地名相关，摩尼则与摩尼教有联系，由此推断《善善摩尼》很有可能是当时流行于鄯善的一种跟摩尼教有关系的歌曲。这个教派产生于古波斯王朝，有着很高的灵活性。摩尼教在公元八、九世纪主要活跃在的吐鲁番盆地。所以此时期鄯善地区所流行的音乐跟摩尼教也许有着千丝万缕的关系。Bagar 在胡语中的意思就是婆伽儿，这首曲子具有管弦乐合奏的性质。佛教最早传入我国的新疆地区，龟兹乐的舞曲《小天》在性质上属于佛曲；而佛曲颂扬的是佛教精神，旋律配以佛经偈颂作为歌词。在西域地区

[①] 柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京，南京大学出版社，2010 年版，第 147 页。
[②] 李西林：《唐代音乐文化研究》，北京，文化艺术出版社，第 218 页。

流传的佛曲不可能完全采取印度音乐，而是用当地音乐加以编配，这样的好处是可以更有利于佛教的传播。在敦煌文献中发现的可考的佛曲有关龟兹乐人苏祗婆的乐调名有乞食调、般涉调、婆陀调，所以说佛曲《小天》也许只是西域佛曲的冰山一角。以上的资料虽然不能证明所有乐曲均为龟兹所持有，但可以让我们知道佛曲在龟兹地区的重要性，又因为龟兹的地理位置十分特殊，龟兹音乐中也就不难理解有佛曲了，龟兹乐在西域音乐中的地位很高，对西域诸乐甚至是汉族音乐都有着很深的影响。唐代大曲的最后一部分为舞曲，而龟兹乐的最后一部分也是舞曲。《疏勒盐》便是龟兹乐中的舞曲。唐大曲中的破，是舞蹈为主的形式，节奏慢慢加快，最后在激情四射速度极快的音乐中结束全曲。由此看来《疏勒盐》应该也是节奏较快的舞蹈乐曲。

唐代大曲的特点就是突破了原有的传统，打破了地域的界限、民族和雅俗的种种局限性，这促使唐代大曲的内容更为丰富。由于唐代拥有完备的音乐机构，可以培养出大量优秀的音乐人才，使得音乐人才源源不断的流向社会。音乐演奏队伍的庞大和乐曲种类的丰富多彩，促使唐代大曲的创作与演出均达到了一个顶峰。由此可见，大曲在唐代的流行与当时社会环境是有密不可分的关系。

而大曲从所属机构划分，唐代大曲可分为“宫廷大曲、教坊大曲（含民间大曲）两大类”[①]。此处说到的宫廷大曲包含有宴享大曲、雅乐大曲以及宫廷中其他制作大曲。而教坊大曲按照音乐的来源又可以划分为清乐大曲、西域大曲、边地大曲和新俗乐大曲等不同类型。

而按照功能来划分的话，则可以分为三种：“1.用于郊庙祭祀等重大典礼的雅乐大曲。2.用于宴享、元旦朝会、重大节日的燕乐大曲（其中包括西域大曲）。3.源于宗教的道调法曲”[②]。

在《唐六典》卷十四中“协律郎”条云：“大乐署掌教，雅乐、大曲三十日成，小曲二十日。清乐、大曲六十日、大文曲三十日、小曲十日。……[③]从以上文字记载中我们可以得出大曲在唐代是一种较大规模的音乐体裁。

大曲不仅在大乐署中有教授与表演，在教坊中也有，还是太常寺里重点教授之一的内容。唐代大曲一部分沿袭的是南北朝及隋朝的大曲，另一部分便是玄宗时期各方面的崭新创作。大曲中的音乐很小一部分是介于雅乐和燕乐之间，而另外的大部分都为燕乐。王国维曾说过：“至唐，而雅乐、清乐、燕乐、西凉、龟

---

① 秦序：《中华艺术通史·隋唐卷》，北京，北京师范大学出版社，2006 年版，第 345 页。
② 李西林：《唐代音乐文化研究》，北京，文化艺术出版社，2014 年版，第 219 页。
③ 宋博年，李强：《丝绸之路音乐研究》，乌鲁木齐，新疆人民出版社，2009 年版，第 104 页。

兹、安国。天竺、疏勒、高昌乐中均有大曲，然传于后世者为胡乐大曲耳。其名悉载于教坊记。”唐代崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》中记载有 46 首大曲（表 3-8）。从《教坊记》所记录的时间来看，书中的这 46 首大曲主要流行的时间是在开元天宝年间，从侧面告诉我们这些大曲流行的时间段是在盛唐时期。

书名	【唐】崔令钦撰，任半塘笺订：《教坊记笺订》
大曲名称	《踏金莲》、《绿腰》、《凉州》、《薄媚》、《贺胜乐》、《伊州》、《甘州》、《泛龙舟》、《采桑》、《千秋乐》、《霓裳》、《后庭花》、《伴侣》、《雨淋铃》、《柘枝》、《胡僧破》、《平蕃》、《相驰逼》、《吕太后》、《突厥三台》、《大宝》、《一斗盐》、《羊头神》、《大姊》、《舞大姊》、《急乐记》、《断弓弦》、《碧霄吟》、《穿心蛮》、《罗步底》、《回波乐》、《千春乐》、《龟兹乐》、《醉浑脱》、《映山鸡》、《昊破》、《四会子》、《安公子》、《舞春风》、《迎春风》、《看江波》、《寒雁子》、《又中春》、《玩中秋》、《迎仙客》、《同心结》

表 3-8 :《教坊记笺订》中记载的 46 首唐代大曲[①]

而在《教坊记笺订》中，任半塘先生还补充了大曲名《圣寿乐》、《五天》、《垂首罗》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《黄麞》、《达摩之》等 13 首大曲。阴法鲁的《唐宋大曲之来源及其组织》和梅应运《词调与大曲》这两篇文章中也对大曲做了补充。补充的曲目有 14 首：《熙州》、《破阵乐》、《春莺啭》、《石州》、《渭州》、《陆州》、《庆善乐》等。在唐代大曲中间的一部分被称为法曲。其名作便是著名的《霓裳羽衣曲》。法曲的曲调和所用的乐器接近于优雅的汉族清乐。

大曲又是如何演奏的呢？中唐时期著名诗人白居易在《霓裳羽衣歌和微之》中对大曲的特点有详尽的描述。“……千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。……（原注：凡法曲之初，众乐不齐，唯金石丝竹次第发声，霓裳序初亦复如此。）散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。（原注：散序六遍无拍，故不舞也。）中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆。（原注：中序始有拍，亦名拍序。）……繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。（原注：霓裳曲凡十二遍而终。）翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。（原注：凡曲将毕，皆声拍促速，唯霓裳之末，长引一声也。）……”

从诗歌中白居易所注的解释中知道知道散序是有 6 段，器乐形式为独奏或轮奏，既不跳舞也不唱歌。“中序始有拍，亦名拍序。”中序这一部分，共有 18 段，节奏固定，慢舞很抒情，在这里歌曲是可能会有的。最后来看破，在文中的注释中可以了解到：“……（霓裳曲凡十二遍而终。）……（凡曲将毕，皆声拍促速，唯霓裳之末，长引一声也。）”。由此可知；破有 12 段，节奏特点是急促，这

[①] 【唐】崔令钦撰，任半塘笺订：《教坊记笺订》，北京，中华书局，2012 年版，150-162 页。

里是有舞蹈，但是歌曲可能是没有的。结尾时的特点便是节奏放慢，最后一个音拖长。从白居易的诗歌中我们更加可以确定大曲的结构形式。

《霓裳羽衣曲》作为唐代最为著名的一首大曲，是盛唐艺术作品中的浪漫主义杰作。又被称为《霓裳羽衣歌》或《霓裳羽衣舞》。相传是由热爱音乐并且有很高造诣的唐玄宗李隆基在开元年间（713-741）所创作的一首作品。这首作品的创作背景有两种说法，第一种说法是玄宗在登三乡驿的时候，眺望女几山，灵感突然降临，归来之后便创作出了《霓裳羽衣曲》。还有一种说法则是玄宗此曲写了一半之时，来自西凉府的节度使杨敬述碰巧进贡了一首来自印度的《婆罗门曲》，于是玄宗就在《霓裳羽衣曲》中把《婆罗门曲》的素材加进去。“白居易的《霓裳羽衣歌和微之》中写道：由来能事皆有主，杨氏创声君造谱。之后注解：开元中，西凉府节度杨敬述造。亦持有此种说法。而在郑嵎的《津阳门诗注》中也对这一说法提供了强有力的证据。……”。[①]

现存的《霓裳羽衣曲》是南宋姜夔在 1186 年，根据湖南长沙乐工的故纸堆中发现的商调《霓裳曲》十八阕，选择其中一段填词而成的。此《霓裳曲》有乐谱而没有歌词。所以命名为《霓裳中序第一》（图 3-9），保存在《白石道人歌曲》中。

[①] 刘再生：《中国古代音乐史简述》，北京，人民音乐出版社，2006 年版，第 295 页。

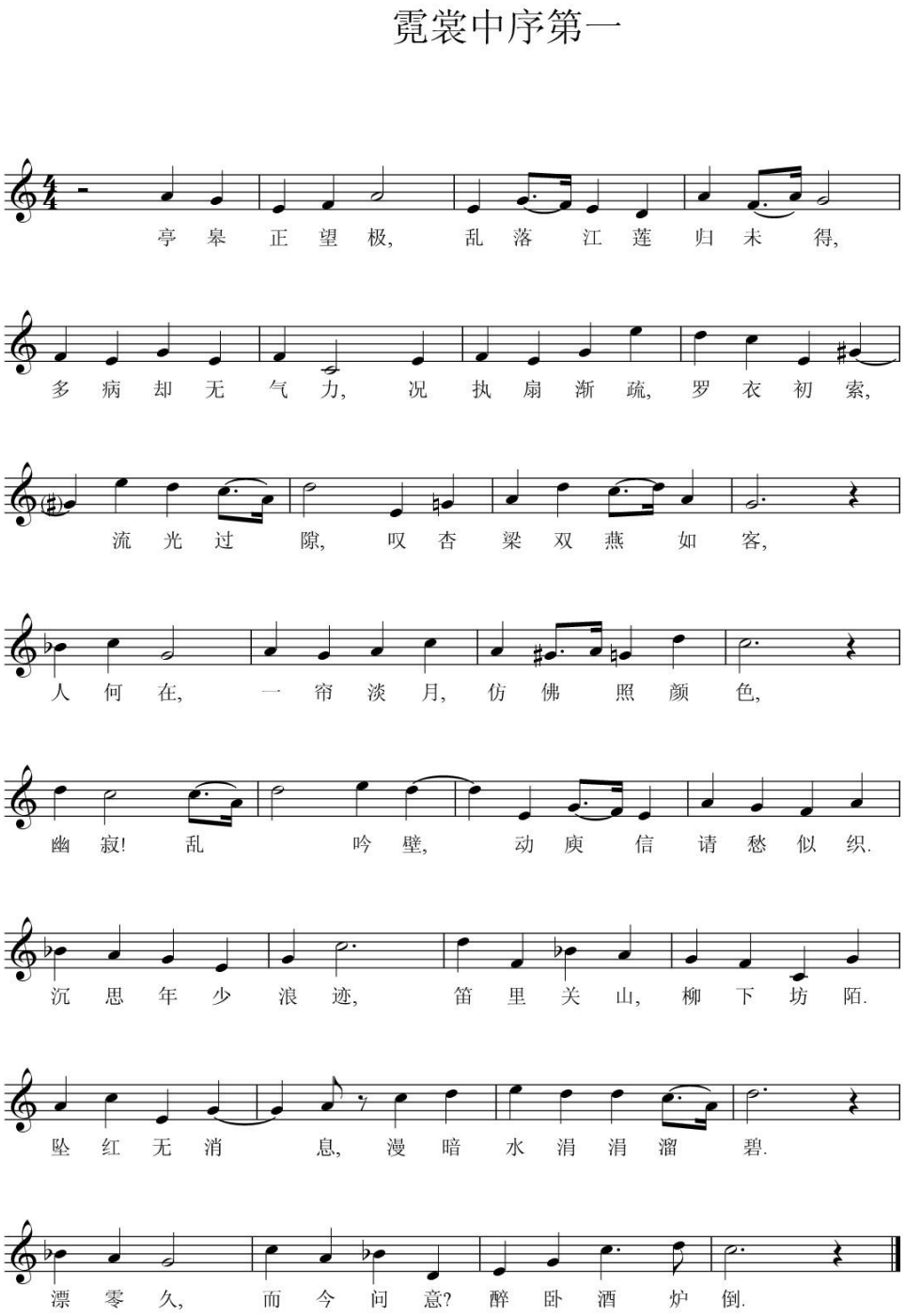


图 3-9 :《霓裳中序第一》谱例

崔令钦在《教坊记》中记载的 46 首唐代大曲可归类于燕乐大曲。而这些大曲在唐诗中提到的也有很多。以下举例其中一部分：

王昌龄《殿前曲二首》(选一首)：“胡部笙歌西殿头，梨园弟子和《凉州》。

新声一段高楼月，圣主《千秋乐》未休。”杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》并序：“昔有佳人公孙氏，一舞《剑器》动四方。……” 张祜《雨霖铃》：“《雨霖铃》夜却归秦，犹是张徽一曲新。”白居易《乐世》一名《六幺》：“管急弦繁拍渐稠，《绿腰》宛转曲终头。” 元稹《华原磬》：“《霓裳》才彻胡骑来，《云门》未得蒙亲定。”等。从唐诗的记载中我们可以了解到，大曲在当时的流行程度还是非常之广。而且也是上至宫廷中的帝王将士、达官贵人，下至劳动人民都很喜爱的。

结论

在我国悠久的历史长河中，由于隋唐时期的文化、制度、社会特点一脉相承，故史学家常将两朝合称为隋唐。虽然隋朝享国只有短短的 38 年，但是在音乐上却开创了一个先河，从隋代开始的七部乐、九部乐而后到唐代逐步完善成十部乐，直到玄宗时期最终确定的坐立二部伎，无疑不是中国音乐史上的伟大创举。张骞的“凿空之行”打破了中原地区原有的宁静，西域少数民族与中原地区有了深层次的较为全面的交流。在魏晋南北朝时期迎来了民族融合的第二次高峰期，促使中原地区和西域少数民族地区的交流更加频繁，进入到我国历史上被史学家称为隋唐的时期。各个民族之间的交流更加频繁，相互之间吸收精华，摒弃糟粕。在贞观二十年（公元 646 年），唐朝彻底统一了西域，将安西都护府从之前的西州迁到了龟兹，从此更好有效地统治着广大的西域。在这样的环境之下民间的交流十分方便，胡风胡饰影响着中原人民，胡乐胡舞更是让人们爱不释手。龟兹乐在隋代的七部乐和九部乐中就已经占据了重要地位，而在唐朝初期宫廷音乐的九部乐、十部乐中，龟兹乐还是占据了一个比较重要的地位，而另外一个重要的的乐部——西凉乐，则是它的变体。隋唐时期的燕乐作为宫中音乐的总称，包括有文中提到的七部、九部和十部乐，坐、立二部伎等。从隋开皇初的七部乐（国伎，清商伎，高丽伎，天竺伎，安国伎，龟兹伎，文康伎）到大业中，炀帝在开皇初年制定的基础之上、增加了康国伎和疏勒伎。贞观十一年删除礼毕伎，贞观十六年加入高昌乐，这便是唐代的十部乐，后期又慢慢衍变出坐部伎和立部伎。但不论怎么改变，胡乐在隋唐时期深受统治阶级和民众喜爱是不可更改的事实。在唐代，胡乐胡舞不仅仅是平民百姓十分喜爱，达官贵人和执政者也是十分喜爱。最有名的便是大家都熟知的——唐玄宗和杨贵妃。唐玄宗曾将“龟兹部”和大批乐工赠送给南诏王，这也从另一方面彰显出唐王室对于龟兹乐的重视和喜爱。唐朝是中国古代乐舞史上的巅峰时代，无论从乐舞的品种、乐舞的形式、舞人的技术还是乐舞的地位来说，其综合水准都要高于其他朝代。西域乐舞的高度流传与唐代整体文化艺术的繁荣昌盛有着密不可分的关系。各种类型的艺术发展都是相互融合并且相互渗透的一种良好关系，这其中音乐与舞蹈、文学、曲艺、绘画、书法均有着千丝万缕的联系。唐代西域乐舞不仅对唐时期的文化艺术方面起到了重要的作用，并且对唐之后的朝代中的音乐特别是宋元时期的词曲都产生了深远的影响。直到现在我们在新疆地区的木卡姆艺术中还可以看见龟兹乐的身影。因此，

我们也可以得出结论，一千多年前的隋唐西域乐舞对我国艺术的影响是多么的深远。

本文笔者从敦煌壁画入手，正是考虑到敦煌在 1524 年之前都是陆上丝绸之路的一颗璀璨耀眼的星星。1524 年，封闭嘉峪关之后，致使莫高窟、榆林窟长期处于无人管理的状态。封闭之前的敦煌，是西域使者前往中原地区——长安朝拜、进贡的必经之路，正是由于多民族文化的激情碰撞，促使河西地区的人民为唐时中西音乐的融合做出了不可磨灭的贡献。早期的“国伎”（也称“西凉伎”）后期一直是七、九、十部乐中十重要的组成部分，便是产生于甘肃的河西地区，因为敦煌也是河西地区的一份子，理所当然深受“西凉乐”的影响。西凉乐和龟兹乐在玄宗时期正式确立的坐立二部伎中是不可或缺的一部分。而到了盛唐时期，河西音乐风靡一时，著名的大曲《凉州》、《伊州》、《霓裳羽衣》等等，均受到河西音乐的滋养。这些大曲都是河西人民融合了华夷的精髓所创作的。而产生自新疆库车地区的“龟兹乐”（注：古龟兹国的地理位置就在现新疆维吾尔族自治区库车县）在隋代就已经是七部乐中重要的组成部分。而在唐代更是发挥出重要的作用。基于这些重要原因，在敦煌壁画中，多少都是可以寻觅到唐代乐舞的点滴。敦煌石窟壁画中的乐舞图，大多与佛教有关。并且在佛教中也能管窥到浓郁的生活气息。

唐代，佛乐发展进入鼎盛时期。隋唐时期的西域音乐中很多都与佛教音乐有着密不可分的关系其中《天竺乐》、《西凉乐》、《龟兹乐》等西域音乐和佛乐有密切关系。敦煌石窟的这些佛乐，也许就是当时中原最流行的音乐，画工们将它们精心的用壁画的形式呈现给后人。

笔者认为，对于敦煌壁画中经变图礼佛乐队的乐舞，不应该仅是简单地将其与历史上的唐代乐舞相对比。敦煌壁画中的乐舞，多数是考虑到壁画所需内容及空间布局这两方面来设定的，并对其进行了一定的艺术模拟。其表现的形式和目的也许是为了适应当时画工作画时的场景与气氛。即使敦煌壁画中的乐舞与现实文化存在一定的联系，也不能将其作为真实艺术生活的写照。从大部分经变图中所反映的内容可以得出，乐队组合形式既受到历史文化影响，也有非常强烈的随意性。这是作为历史的实景展现同时也结合各个不同时期的绘画风格所导致的。这极有可能是与画工们各自不同的生活体验与个人见识有很大关系，而这些因素也势必会影响到画工创作时的思路与灵感；而在创作时随机处理的可能性就会大幅度的增加。除去洞窟自身的条件会有一定的局限性，势必会影响到画面主题的

表现力。

从每一副涉及到乐舞的壁画上并且结合史料，我们都可以大致了解到唐时乐舞的构成，用壁画的形式，真实生动的展现给我们。让我们可以从壁画中看着栩栩如生的乐伎、乐队和乐舞，更加深刻的了解隋唐时期乐舞的盛况。

参考文献

古籍类：

[1] 【唐】段安节.《乐府杂录》丛书集成初编[M]，北京:商务印书馆，1936

[2] 【宋】欧阳修，宋祁撰.新唐书[M].北京：中华书局，1975

[3] 【后晋】刘昫等撰.旧唐书[M].北京：中华书局，1975

[4] 【元】马端临.文献通考[M]北京：中华书局，1986

[5] 【唐】杜佑撰.通典[M].北京：中华书局，1988

[6] 【唐】崔令钦撰，任半塘笺订.教坊记笺订[M].北京：中华书局，2012

专著类：

[1]中国戏曲研究院编校.中国古典戏曲论著集成（一）[M].北京：中国戏剧出版社，1959

[2]【日】岸边成雄.唐代音乐史的研究[M].台湾：中华书局，1973

[3]欧阳予倩.唐代舞蹈[M].上海：上海文艺出版社，1980

[4]杨荫浏.中国古代音乐史稿（上册）[M].北京：人民音乐出版社，1981

[5]任半塘.唐声诗[M].上海：上海古籍出版社，1982

[6]萧涤非，程千帆，马茂元，周汝昌，周振甫，霍松林等撰写.唐诗鉴赏辞典[M].上海：上海辞书出版社，1983

[7]吉联抗.隋唐五代音乐史料[M].上海：上海文艺出版社，1986

[8]周菁葆.丝绸之路的音乐文化[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社，1987

[9]【日】岸边成雄著，王耀华译，陈以章校.古代丝绸之路的音乐[M].北京：人民音乐出版社，1988

[10]傅正谷选释.唐代音乐舞蹈杂技诗选释[M].北京：人民音乐出版社，1991

[11]董锡玖编:《敦煌舞蹈》[M].乌鲁木齐，新西兰：新疆美术摄影出版社，新西兰霍兰德出版有限公司，1992

[12]牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].兰州：敦煌文艺出版社，1996

[13]徐俊.中国古代王朝和政权名号探源[M].武汉：华中师范大学出版社，2000

[14]孙建军，陈彦田主编.《全唐诗选注》[M].北京:线装书局，2002

[15]【日】羽田亨.西域文明史概论（外一种）[M].北京：中华书局，2005

[16]陈钰，何奇，晓军编著.敦煌莫高窟及周边石窟[M].西安：三秦出版社，2006

[17]关也维.唐代音乐史[M].北京：中央民族大学出版社，2006

[18]刘再生.中国古代音乐史简述（修订版）[M].北京：人民音乐出版社，2006
[19] 秦序.中华艺术通史•隋唐卷[M].北京：北京师范大学出版社，2006
[20]向达.唐代长安与西域文明[M].石家庄：河北教育出版社，2007
[21]王克芬，柴剑虹.箫管霓裳敦煌乐舞[M].兰州：甘肃教育出版社，2007
[22]孙继南，周柱铨.中国音乐通史简编[M].济南：山东教育出版社，2009
[23]宋博年，李强.丝绸之路音乐研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2009
[24] 苏北海.丝绸之路龟兹研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2010
[25]中共库车县委，库车县人民政府编；裴孝曾主编.龟兹史料辑录[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2010
[26]《中华文明史话》编委会编译，柴剑虹，刘进宝.《敦煌史话》[M].北京：中国大百科全书出版社，2010
[27]刘青弋主编，王克芬著.中国舞蹈通史（隋唐五代卷）[M].上海：上海音乐出版社，2010
[28]柏红秀.唐代宫廷音乐文艺研究[M].南京：南京大学出版社，2010
[29]王国维.宋元戏曲史[M]北京：中华书局，2010
[30] 李映洲主编:《敦煌壁画艺术论》[M].兰州:兰州大学出版社，2013
[31]祁文源著，李锦生增补.中国音乐史[M].兰州：甘肃人民出版社，2013
[32]【日】林谦三.东亚乐器考[M].上海：上海书店出版社，2013
[33]李西林.唐代音乐文化研究[M].北京：文化艺术出版社，2014
[34]韩兰魁主编.敦煌乐舞研究文集[M].北京：文化艺术出版社，2014

图像画册类：

[1]孙大卫.新疆石窟艺术[M]].乌鲁木齐：新疆摄影艺术出版社，1989
[2]郑汝中.敦煌石窟全集（音乐画卷）[M].香港：商务印书馆，2002
[3]王克芬.敦煌石窟全集（舞蹈画卷）[M].香港：商务印书馆，2002
[4]盛春寿.新疆石窟艺术[M].北京：中国旅游出版社，2011
[5]史敦宇等绘：敦煌壁画复原图[M].南京.江苏美术出版社，2013

期刊类：

[1]常任侠.汉唐间西域音乐艺术的东渐[J].北京：音乐研究，1980
[2]郝毅，晓莹.试论唐代甘肃民族乐舞艺术——《西凉乐》[J].兰州：西北民族学院学报（哲学社会科学版），一九八四年第二期，1984
[3](日)岸边成雄，周谦译.论西域艺术家及其对古代文化史的贡献[J].西安：交响—西安音

乐学院学报，1987
[4]刘嫣嫣.试论唐代九部乐、十部乐与坐部伎、立部伎之间的关系[J].济南：齐鲁艺苑，1988
[5]郑汝中：《敦煌壁画乐器分类考略》[J].兰州：敦煌研究，1988
[6]彭松.《西凉乐》寻索[J].北京：北京舞蹈学院学报，1992（02）
[7]郭宣军.唐代十部乐形成考略[J].北京：中央音乐学院学报，1993
[8]白翠琴.西凉乐探幽[J].郑州：寻根，1995（03）
[9]杨国学.西凉伎琐议[J].兰州：《社科纵横》1999年第2期，1999
[10]杨国学.西凉伎与西域乐舞的渊源[J].兰州：《敦煌研究》1999 年第 3 期，1999
[11]庄壮.敦煌壁画上的打击乐器[J].西安:《交响——西安音乐学院学报（季刊)》，2002 年 12 月第 21 卷第 4 期
[12]庄壮.敦煌壁画上的吹奏乐器[J].西安：《交响——西安音乐学院学报（季刊)》，2003 年第 4 期，2003
[13]庄壮.敦煌壁画上的弹拨乐器[J].西安:《交响——西安音乐学院学报（季刊)》，2004 年 12 月第 23 卷第 4 期，2003
[14]张维.唐代“坐、立部伎”的起源、沿革及流传[J].南京：南京艺术学院学报音乐与表演版，2004(02)
[15]黄颖玲,项群胜.“西凉乐”刍议[J].九江：九江职业技术学院学报.2008
[16]王小盾.论中国乐部史上的隋代七部乐[J].北京：中国音乐学，2009
[17]石应宽.敦煌石窟壁画中的古代乐舞艺术[J].毕节：乌蒙论坛，2010
[18]王雅婕.隋唐乐部中龟兹伎的器乐特征[J].乌鲁木齐：新疆艺术学院学报，2011 年 6 月，第 9 卷第 2 期,2011
[19]李宝杰.敦煌壁画经变图礼佛乐队与唐代坐部伎乐的比较研究[J]. 西安:《交响——西安音乐学院学报（季刊）》，2014年第33卷第1期,2014
[20]刘蓉.丝路多元音乐文化在敦煌壁画中的呈现[J].西安：交响-西安音乐学院学报，2014

学位论文类：

[1] 金千秋.《古丝绸之路乐舞文化交流史》[D].北京：中国艺术研究院博士论文，2001
[2] 李雁.《隋唐宫廷中的印度乐—以乐器乐舞为例》[D].上海：上海音乐学院硕士论文，2006
[3]黄玫瑰.《唐代乐舞初探》[D].福州：福建师范大学硕士论文，2006
[4] 向群胜.“西凉乐”考辨[D].武汉：武汉音乐学院硕士论文，2007
[5] 武君.《西域音乐影响下的唐代乐府诗研究》[D].呼和浩特：内蒙古大学硕士论文，2013

[6]王雪.唐代乐舞《凉州》研究[D].北京：中国艺术研究院硕士论文，2013

[7]韩娇艳.《隋唐龟兹乐部考》[D].新乡：河南师范大学硕士论文，2013

[8]郭丹：《唐代乐舞在敦煌壁画中的反映》[D].兰州：西北民族大学硕士论文，2014

攻硕期间发表的科研成果目录

[1].漆佩玉：《浅析唐代音乐对日本音乐的影响》，2014 年第 12 期，《黄河之声》

[2].漆佩玉：《传承千年的歌舞艺术——踏歌初探》，2016 年第 1 期，《中国民族博览》

附录一

作者	作品名称
韩琮	《京西即事》
耿湋	《凉州词》
熊孺登	《奉和兴元郑相公早春送杨侍郎》
薛逢	《杂曲歌辞·凉州词》
薛能	《清河泛舟》
佚名	《杂曲歌辞·凉州歌第二》
（引文）	《凉州歌第二》
王贞白	《歌（一作凉州行）》
于清	《织素谣》
王建	《古从军》
王建	《行宫词》
王建	《凉州行》
王维	《凉州郊外游望（时为节度判官，在凉州作）》
王维	《凉州赛神》
王维	《凉州赛神（时为节度判官，在凉州作）》
王维	《双黄鹄歌送别（时为节度判官，在凉州作）》
王之涣	《凉州词二首》
王翰	《凉州词二首》
王昌龄	《殿前曲二首》
元稹	《和李校书新题乐府十二首·西凉伎》
元稹	《连昌宫词》
元稹	《琵琶歌》
白居易	《西凉伎—刺封疆之臣也》
白居易	《感白莲花》
白居易	《同李十一醉忆元九》

白居易	《秋叶听高调凉州》
白居易	《题灵岩寺》
卢纶	《送钱从叔辞丰州幕归崇阳旧居》
刘禹锡	《与歌者米嘉荣》
刘禹锡	《葡萄歌（一作蒲桃）》
刘景复	《梦为吴泰伯作胜儿歌》
李洞	《冬日送凉州刺史》
李颀	《听安万善吹觱篥歌》
李涉	《听多美唱歌》
李益	《边思》
李益	《夜上西城听梁州曲二首》
李频	《闻金吾妓唱梁州》
李端	《胡腾儿》
李端	《杂曲歌辞•千里思》
张祜	《悖拏儿舞》
张祜	《王家琵琶》
张籍	《旧宫人》
张籍	《横吹曲辞•陇头（一曰陇头水）》
张籍	《陇头行》
张籍	《凉州词三首》
岑参	《凉州管中与诸判官夜集》
岑参	《河西春暮忆秦中》
杜甫	《送蔡希曾都尉还陇》
杜甫	《送长孙九侍御赴武威判官》
杜牧	《河湟》
杜牧	《今皇帝陛下一诏征兵不日功集河湟诸郡次第归降臣获睹圣功辙献歌咏》
杜牧	《秋娘诗（并序）》
孟浩然	《凉州词》

苑咸	《送大理正摄御史判凉州别驾》
欧阳詹	《闻邻舍唱凉州有所思》
刘中庸	《凉州曲二首》
姚合	《送少府田中丞入西番》
高骈	《宴犒蕃军有感》
聂夷中	《公子行二首》

附录二

图 1：敦煌石窟分布图 转自《敦煌壁画全集 17》（舞蹈画卷）

图 2：莫高窟中唐 112 南壁演奏鸡娄鼓和鼗鼓的乐伎

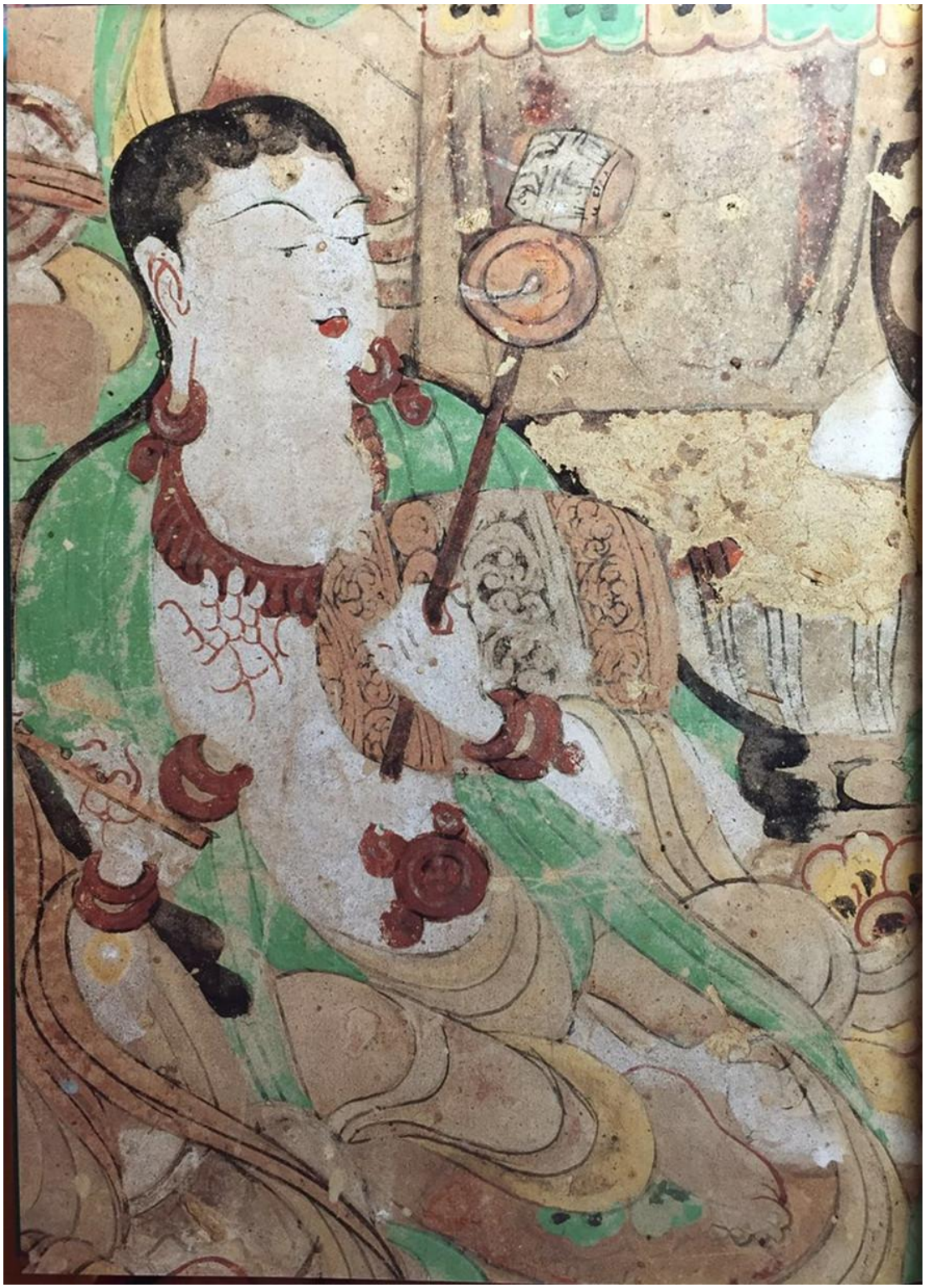


图 3：库木吐喇第 73 窟乐舞图（转自《新疆石窟艺术》2013 版第 75 页）

69.乐舞图　库木吐喇第73窟　约公元7～8世纪　（现藏德国柏林亚洲艺术博物馆）

图 4：古丝绸之路地图

图 5：莫高窟晚唐 156 窟南壁《张议潮统军出行图》乐舞图

图 6：莫高窟 148 窟东壁北侧药师经变中的大型乐队

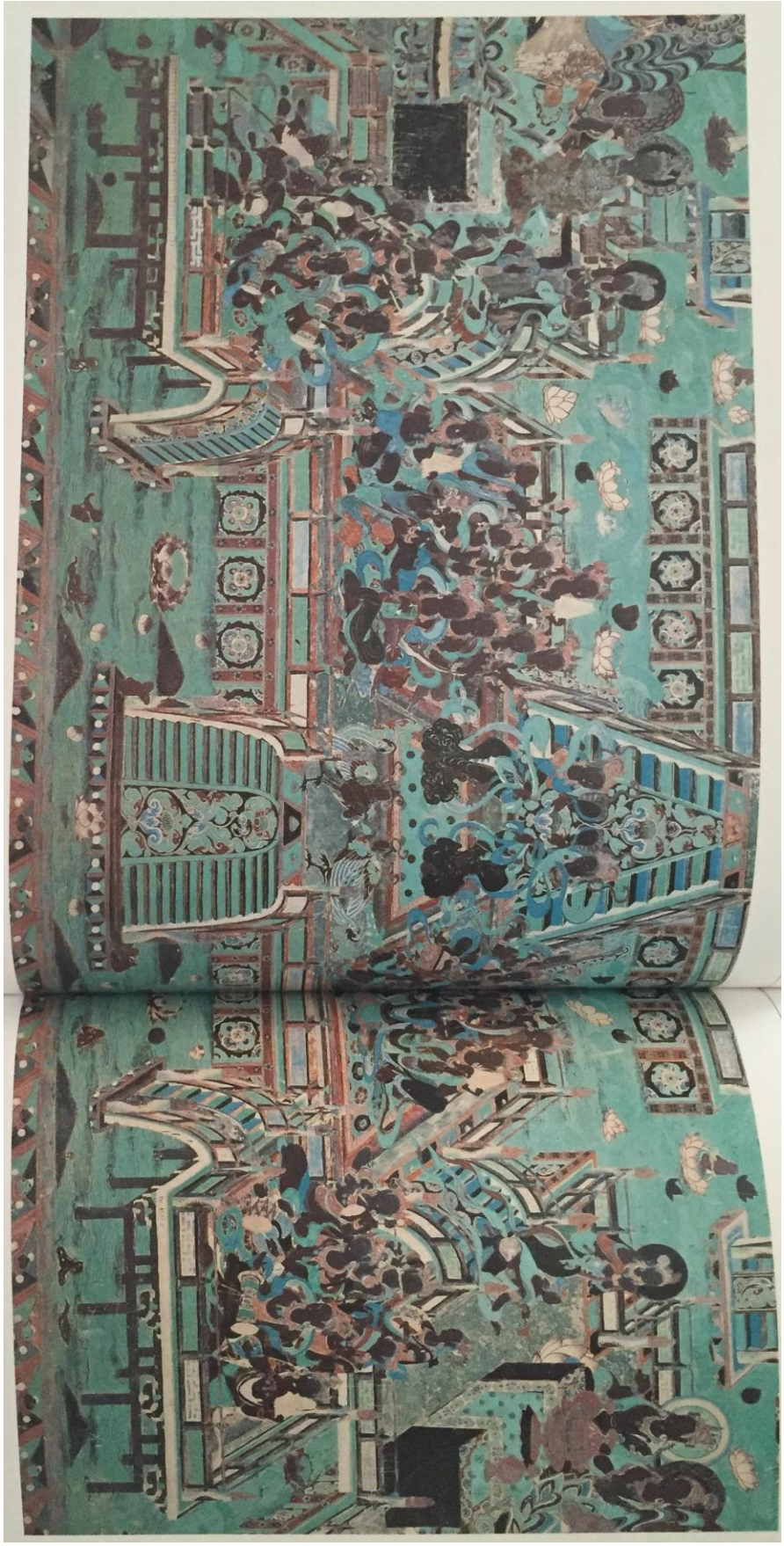


图 7：莫高窟 148 窟东壁南侧观无量寿经变中的大型乐队

图 8：莫高窟 112 窟北壁西侧演奏三种鼓的乐伎特写

图 9：莫高窟 112 窟北壁东侧 弹阮乐伎特写

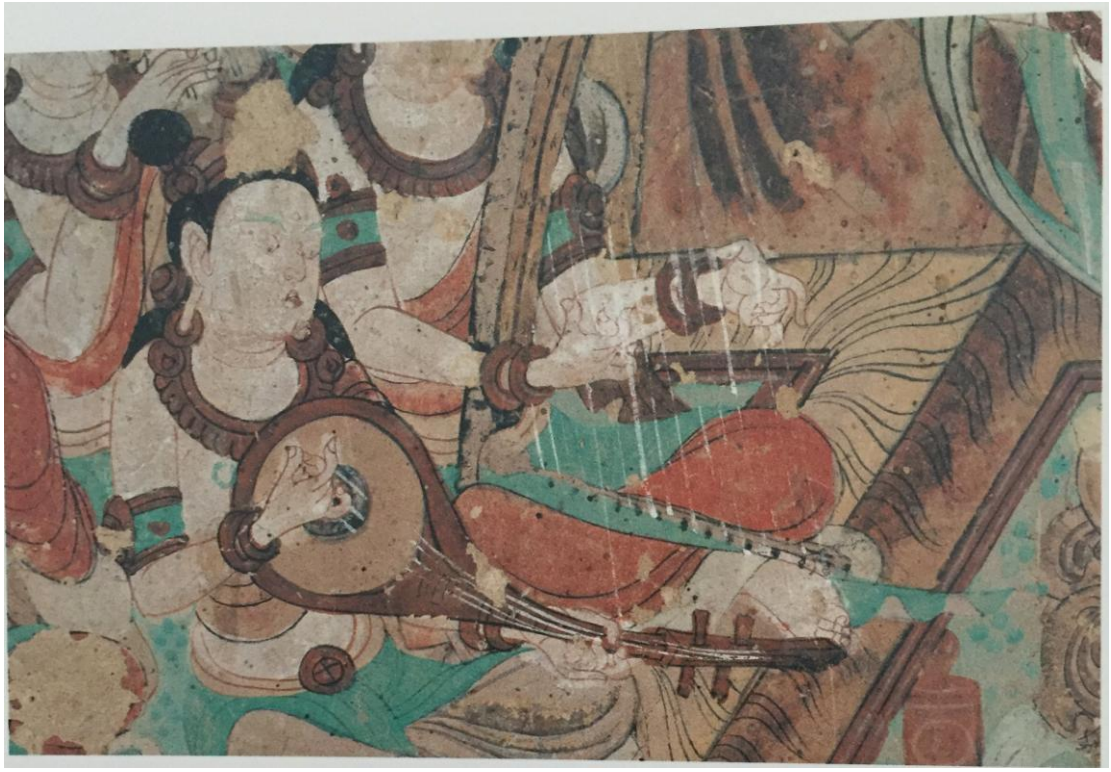


图 10：笔者 2015 年 12 月莫高窟特窟采风图（由于莫高窟禁止窟内拍照，故只在外围留影）

特窟 156

特窟 220

特窟 275

特窟 45

致谢

时光流逝，转眼间我又一次站在了毕业的门槛上。三年前的我渴望再一次用学习证明自己，于是毅然决然的在毕业一年之后，重新拿起书本，背着书包，踏入了西北师范大学的校门。回首这三年的师大研究生生活，从青涩不懂事，逐步变得成熟有想法。这三年时光，是人生中又一次积累，同时也可以看做是一种沉淀。是学习到知识的成就感与幸福感。借此在毕业论文完成之际，对在我学习、生活上给予帮助的老师、同学、师姐、家人和朋友们致以衷心的感谢！

首先，我要对我的恩师祁明芳老师衷心的说一声谢谢！从三年前有幸成为祁老师的学生，到现在即将毕业，无论是在学习上还是在生活上，祁老师总是在无微不至的关心着我。同时祁老师也用自己对学术的严谨态度，精益求精的工作态度潜移默化地影响着她的每一位学生。论文的写作是一次磨炼身心的机会，从论文的选题开始，祁老师就不耐其烦的帮助我，引导我，又充分考虑到我个人对于论文的想法，最终成功确定题目。再到之后的材料收集，祁老师一本一本的告诉我论文中需要用到的文献资料，亲自将书带来，告诉我需要用的内容在书本的第几页。更亲自带着我和师妹们一起去莫高窟采风，让我身临其境的感受美轮美奂的壁画艺术，从而帮助我在论文的写作上能有更好的发挥。在论文的写作上，祁老师一直严格的要求我要认真的对待论文，督促我。在我遇到困惑的时候，祁老师给了我很多的建议，让我茅塞顿开。在论文完稿之后，祁老师一遍又一遍不厌其烦地帮我逐字逐句地修改论文。在祁老师不停的督促下,终于将入学时不知学术为何物的我引领到学术研究的思维中来，最终顺利地完成了整篇论文的写作。再一次向我的导师说声谢谢！没有您的引导，就没有现在的我！

其次我要感谢西北师范大学音乐学院所有教授过我的老师，你们的孜孜不倦的教导让我受益终生！

最后我要感谢我的爸爸妈妈，没有你们在背后的大力支持，我的论文写作也不会进行的如此顺利。谢谢爸爸妈妈支持我选择这条路，并义无反顾的支持我鼓励我。当我冒着零下 25 度的严寒去莫高窟采风，在寒风刺骨中爬上爬下地在我能看见的洞窟中研究壁画时，爸爸妈妈虽然十分担心，但也是极力支持！希望我能从中学习到对我有用的内容。每当我在学习上有了一点点成就时，爸爸妈妈都会露出欣慰的笑容。你们是我在学习中最大的动力！谢谢你们的养育之恩！同时也谢谢我所有的朋友们，谢谢你们对我的支持与肯定！谢谢你们的相助之恩！

虽然马上就要毕业，但这三年所学到的东西却将伴随我终生，永远受用！希

望自己带着感动、感恩和感激勇敢地踏上新的征途，在未来的时间里，更加努力的做好自己！

漆佩玉

2016 年 5 月于西北师范大学音乐学院